EDWARD BOYÉ

U KOLEBKI MODERNIZMU

ESTETYCZNE POGLĄDY NA ŁAMACH KRAKOWSKIEGO „ŻYCIA“

KRAKÓW 1922
NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

EDWARD BOYÉ

U KOLEBKI MODERNIZMU

ESTETYCZNE POGLĄDY NA ŁAMACH KRAKOWSKIEGO „ŻYCIA“

KRAKÓW 1922
NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

Tegoż autora:
Sandał Skrzydlaty – poezje — nakładem Sp. wyd. „Vita nuova".

Drukarnia Literacka w Krakowie, ulica Jagiellońska l. 10, pod zarządem
L. K. Górskiego.

Profesorowi Wszechnicy Jagiellońskiej
Panu IGNACEMU CHRZANOWSKIEMU
ze słowami głębokiej wdzięczności i przyjaźni

pracę tę poświęca

autor

ZAMIAST WSTĘPU

Około roku 1885 naturalizm staje u szczytu potęgi. Zola, Maupassant, Daudet i szereg innych powieściopisarzy sprowadza wszechświat i człowieka do bardzo prostych, matematycznych prawie formuł. Triumfuje metoda eksperymentalna, jednakowa dla chemji i romansu, w filozofji panuje wszechwładnie determinizm. Wszystko, co było fantazją romantyczną, estetyką, przenoszącą ideał Schillerowskiego piękna do dziedziny ułudy, ustępuje miejsca pragnieniu wiedzy ścisłej i utylitaryzmowi społecznego życia.

Sienkiewicz drwi z mistycyzmu w *Rodzinie Połanieckich,* aureolą otacza czoła groszorobów, a kult zdrowego rozsądku sprowadza ugodę duszy polskiej i lojalną, trójzaborową politykę. Jednak romantyzm, który zszedł do grobu razem z Wiktorem Hugo, nie umarł całkowicie, jakby to mogło się zdawać, w epoce pozytywizmu. Odwiecznem prawem reakcji, poezja odkopuje ruiny zagrzebanej świątyni, zaczyna walczyć zwycięsko z zalewem brutalnej codzienności i wreszcie, w końcu XIX wieku, wywołuje „przebudzenie się duszy". Pokolenie lat 90-tych staje się świadkiem sporu o nowe hasła sztuki, a walka tocząca się między artystami prasą i opinją przypomina żywo polemikę romantyków z klasykami, napaści i cięte obrony, demaskujące nieraz pełne nieuctwo i ignorancję krytyki. We Francji, po czasach Baudelaire'a i Verlaine'a, sławiącego dekadencję kultury zachodniej,

(„Je suis l'empire à la fin de la décadence".), powstaje cały szereg zrzeszeń poetyckich, wydających różne czasopisma, jak *Nouvelle Rive Gauche, Décadent, La Vogue* i t. d. Pisma te są jednak tylko przejściem do symbolizmu. Moréas występuje w *Figarze* ze swym słynnym manifestem, proklamującym nowy ruch literacki, a kulturalne prądy padają wszędzie na urodzajny, oddawna przygotowany grunt.

U nas, w Polsce, powstaje miesięcznik *Życie* pod redakcją Miriama, — pismo będące forpocztą i zapowiedzią. Właściwie jednak dopiero po latach dziesięciu zaczyna się prawdziwy ruch, wzbiera potężna fala poezji polskiej. W roku 1897 zakłada Ludwik Szczepański w Krakowie miesięcznik literacki *Życie,* mający skupiać wszystkich młodych na podobieństwo francuskiej *La Plume,* której redaktor, Leon Deschamps, chciał stworzyć antologię dzieł rzadkich, pochodzących tylko od nowych pisarzy. Historję walki, jaka się rozpętała dokoła *Życia* krakowskiego, podaję w pierwszym rozdziale pracy; tutaj więc przypominać jej nie będę. Dodam tylko, że *Życie* upadło po trzech latach płodnej pracy i heroicznego wysiłku. Od początku brak mu było jednolitości ideowej tak dalece, że dziś można mówić o dwóch pismach: o *Życiu* pod redakcją Przybyszewskiego i *Życiu* przed powrotem Przybyszewskiego do kraju. Tym dwom okresom odpowiadają dwa rożdziały niniejszej monografji.

Świadomy jestem, że praca moja jest tylko skromnym przyczynkiem, nie wyczerpującym całokształtu ideowych zagadnień. W rozdziale, poświęconym estetyce Przybyszewskiego starałem się sprowadzić neoromantyzm i romantyzm do wspólnego im mianownika. Tutaj może ktoś słusznie zauważyć, że jest to otwieranie dawno już otwartych drzwi, zwłaszcza wobec książki Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka.*

Zapewne!... ale *Confiteor* nie było jeszcze zbadane wszechstronnie, jak zresztą i cała estetyka modernizmu, oczekująca daremnie dotąd na swą wyczerpującą monografję. *E. B.*

ROZDZIAŁ I

WALKA O SZTUKĘ

QUASIMODO: »MŁODA POLSKA«. — LUDWIK SZCZEPAŃSKI: »SZTUKA NARODOWA«

...„Rzucamy myśli i formy tak, jak przypływ morza rzuca na brzeg ryby, muszle, meduzy, topielców... wy zaś róbcie tak, jak robią rybacy: bierzcie z tego dla siebie, co jadalne, a co niejadalne poniechajcie. A jeśli natraficie na zwłoki topielca, to nie naigrawajcie się z jego nagości, jak czynią ludzie głupi, ale zdejmijcie czapkę z głowy i oddajcie szacunek jego niedoli. Utonął, bo płynął po głębi. — Wam się to nie przytrafi, wy nie odpływacie od brzegu...

Quasimodo: *Młoda Polska*

Geneza sprawy jest następująca: Redaktor *Słowa Polskiego*, Szczepanowski, poruszony rozprawą Konczyńskiego, sławiącą d'Annunzia, umieścił artykuł przeciw przeszczepianiu nowych literackich kierunków Zachodu do naszej literatury p. t. *Dezinfekcja prądów europejskich*. Przeciw temu artykułowi pojawiła się w *Życiu* rozprawa Szczepańskiego p. t. *Sztuka narodowa*.

Wkrótce przeciw Szczepańskiemu zabrał głos prof. Marjan Zdziechowski w artykule zatytułowanym: *Spór o Piękno*. Na to ogłosiło *Życie* w szeregu artykułów rozprawę: Quasi-

modo (Artura Górskiego) *Młoda Polska*, w tym samym duchu, co *Sztuka narodowa.* Oba artykuły obozu wrogiego *Życiu* są sobie pokrewne, oba opierają się na dziele Lwa Tołstoja: *Co to jest sztuka?* dziele, które Przybyszewski w *Confiteor* nie bez słuszności starczą niedorzecznością nazywa.

Tołstoj obala Baumgartenowską trójjedność, na którą składa się pojęcie dobra, piękna i prawdy [1], definjując: „Dobro jest wiecznym, najwyższym celem naszego życia. Jakkolwiekbądź pojmowalibyśmy dobro, życie nasze nie jest niczem innem, jak dążeniem ku dobru, t. j. ku Bogu. Dobro jest tem, czego nikt określić nie może, ale co określa wszystko pozostałe. Piękno zaś nie jest niczem innem, jak tem, co się nam podoba. Pojęcie piękna nietylko że nie jest identyczne z dobrem, ale raczej jest sprzeczne z niem, gdyż dobro po większej części idzie w parze ze zwycięstwem nad namiętnościami, piękno zaś jest podstawą wszystkich naszych namiętności. Im więcej oddajemy się pięknu, tem bardziej oddalamy się od dobra" [2]. A więc piękno, równoznaczne z upodobaniem, jest pierwiastkiem niższym od dobra, pojętego jako cel życia, i powinno mu się podporządkować za-

---

[1] Za Baumgartenem stali liczni naśladowcy jego estetyki: Mayer, Eschenburg, Eberhardt, których zwalczali Schütz, Sulzer, Mendelsohn i Moritz, uważając za cel sztuki nie piękno, lecz dobro. Tak n. p. według Mendelsohna sztuka jest doprowadzeniem piękna, poznawanego przez luźne uczucie, do stopnia dobra i prawdy. Celem zaś sztuki jest doskonałość moralna. Zasadę tę podejmuje w czasach nowszych Selma Lagerlöff w książce *Gesta Berling*, której myślą przewodnią jest, że jeżeli na miejsce moralnych sił w życiu wkradną się estetyczne, musi nastąpić upadek i śmierć. A więc: moralność *plus* piękno — twierdzą zwolennicy i naśladowcy Tołstoja, zwalczając modernistów, którzy głoszą kult sztuki czystej, nie mającej według Baudelaire'a innego celu, tylko siebie. (Patrz artykuł Leona Berga w czasopiśmie *Umschau* Nr 37, lub art. Hermana Bahra w *Die Zeit* Nr 205: „Ob sie nützt, ob sie schadet, fragt sie nicht, von Gut und Böse weiss sie nichts, sie kennt nur sich selbst, sie kann nicht dienen".)

[2] *Czto takoje isskustwo?*

równo w sztuce, jak życiu. Z tego punktu widzenia wychodząc, Tołstoj atakuje całą sztukę współczesną, która stanęła „jenseits vom Gut und Böse“, robiąc się wyłączną przyjemnością klas uprzywilejowanych. „Pierwszem następstwem było to, że sztuka pozbawioną została właściwej sobie nieskończenie różnolitej i głębokiej treści religijnej. Drugiem, — że mając na względzie małe tylko grono ludzi, sztuka utraciła piękność formy, stała się dziwaczną i niejasną; trzeciem wreszcie i najgłówniejszem, — że przestała być szczerą, a natomiast stała się zmyśloną i mędrkującą“. „Oparci na Nietzschem i Wagnerze, poeci współcześni mniemają, że nie mają potrzeby być zrozumianymi przez masy nieokrzesane, że wystarcza dla nich, gdy wywołują stany poetyczne ludzi najlepiej wychowanych, „best nurtured men“, jak powiada estetyk angielski“.

Ludzie pierwszej połowy XIX. stulecia, wielbiciele Goethego, Schillera, Musseta, Hugo, Dickensa, Beethovena, Chopina, Rafaela, Vinci i t. d., nic się nie znając na nowej sztuce, utwory tej sztuki często wprost zaliczają do niesmacznej bezmyślności i zupełnie ją chcą ignorować. Ten stosunek jednak jest bezzasadny. Najzupełniej słusznie twierdzi Tołstoj, że nie wolno potępiać czegośkolwiek, dlatego tylko, że się go nie rozumie. „Potępiać sztuki nowoczesnej za to, że ja, człowiek wychowania pierwszej połowy wieku, sztuki tej nie pojmuję — nie mam prawa i nie mogę; wolno mi tylko powiedzieć, że jest niezrozumiałą dla mnie“.

„Jedyną wyższością sztuki, którą ja uznaję nad dekadencką, jest to, że sztukę przezemnie uznawaną rozumie większa liczba ludzi, aniżeli teraźniejszą“. [A więc popularność, jako miara wartości (?). Nawiązując do tego, prawdziwym ideałem powinien być dramat kinematograficzny, mający bezsprzecznie największą ilość wielbicieli]. Sztuka Tołstoja rozpada się na dobrą i złą. W naszych czasach, według niego, mogą być uważane za dobre tylko dwa następujące rodzaje: „1) Sztuka wyrażająca

uczucia, wypływające ze świadomości religijnej położenia człowieka w świecie w stosunku do Boga i bliźniego, sztuka religijna w ścisłem znaczeniu tego wyrazu; 2) sztuka wyrażająca także uczucia, lecz takie, które dostępne są wszystkim ludziom całego świata — sztuka życiowa, wszechnarodowa". Dziełami pierwszej kategorji będą więc w nowszej literaturze: Wiktora Hugo *Misérables*, Balzaca *Les pauvres gens*, powieści i romanse Dickensa, *Chata wuja Toma*, *Martwy dom* Dostojewskiego; — dziełami drugiej — *Don Kichot*, komedje Moliera, powieści Gogola, niektóre rzeczy Maupassanta i romanse Dumasa-ojca. Sztuka *zła* powstała jako następstwo faktu, że ludzie klas wyższych, coraz częściej spotykając się z przeciwieństwem pomiędzy pięknem a dobrem, za ideał najwyższy uznali ideał piękna, uwalniając się w ten sposób od wymagań moralności. „Kierunek ten w ostatnich czasach począł się wyrażać ze szczególną bezczelnością, dzięki prorokowi Nietzschemu i jego zwolennikom, tudzież jednoznacznym z nim dekadentom i estetykom angielskim. Dekadenci ci i estetycy w rodzaju Oskara Wilde'a obierają za temat do utworów swoją negację moralności i wychwalanie rozpusty". „W tem oto właśnie zastąpieniu ideału moralności przez ideał piękna, t. j. przyjemności, zawartem jest straszne następstwo zniekształcenia sztuki społeczeństwa naszego. Niegdyś w obawie, iż pośród dzieł sztuki mogą się znaleźć takie, które będą rozsiewać zepsucie, odrzucano sztukę w całości,[1] dziś znowu, w obawie utracenia bodaj przyjemności dostarczanej przez sztukę, w całości ją przyjmujemy". Tołstoj sądzi, że błąd ten jest grubszym od pierwszego i że konsekwencje jego są znacznie szkodliwsze.

Do powyższych poglądów Tołstoja nawiązywali i nasi domorośli esteci, atakując *Życie* za jego rzekomy brak patrjotyzmu i sprzeniewierzenie się wzniosłym ideałom. Posłu-

---

[1] Zapewne chodzi tu o Platona i Savonarolę.

chajmy „kulturalnych“ wywodów autora artykułu: *Dezinfekcja prądów literackich,* Szczepanowskiego: „Zstępując z słonecznego świata wielkich poetów ludzkości do świata dzisiejszych impresjonistów i dekadentów, mam wrażenie, jakbym się znalazł naraz w otoczeniu ślimaków, gadów i ropuch, którym mniej więcej brak wszystkich kwalifikacyj, ażebym z nich zrobił towarzyszy moich myśli i spólników moich dążeń. Partactwo naukowe, ślepota duchowa, nieznajomość nabytków cywilizacyjnych (?) — oschłe serca, skurczone mózgi, plugawe życia. Cała ta modna literatura jest dla mnie w słowach Hamleta: taka nudna, zużyta, płaska i jałowa“... „Naród, który nie umie przyswoić sobie sił cywilizacyjnych, ginie na zarazę cywilizacji. Ci więc, którzy stoją na straży tradycyj narodowych, powinni zaprowadzić kwarantannę moralną, dezinfekować prądy europejskie, ażeby tylko ich zdrowe pierwiastki się do nas dostały i wyszły na pożytek, a nie na zgubę“... „Nie szukali Grecy piękna, kiedy gromili Persów i bronili niepodległości swojej ojczyzny. Ale dopóki trwał bohaterski nastrój, to niechcący wszystkie płody ich ducha przyoblekały szatę nieśmiertelnej piękności... Szukaj bohaterstwa i doskonałości, a będziesz miał piękno i szczęście. Nie o piękności estetycznej nasi promieniści rozprawiali, ale o odbudowaniu ojczyzny. To było źródłem ich natchnienia. Każdy emisarjusz demoralizacji jest z piekła rodem. A wszystkich takich — podobnie jak młodzież francuska woła: *Conspuez Zola!* — jabym w słowach Krasińskiego:

jak zemsty jędza wściekła
gnał ich biczem żmij do piekła“.

Autorowi chodzi więc o zdrową tendencję i utylitaryzm sztuki, a wywody jego możnaby zamknąć w zdaniu: „Patrjotyzm *plus* piękno“. Oklepana i bezsensowna jest chęć sprowadzania wszystkich przejawów duszy współczesnej do Mickiewicza, patrzenie na literaturę z punktu widzenia „Pro-

mienistych" i „Filaretów". Mimowolnie przypomina się zdanie Oskara Wilde'a, że publiczność zapomocą uznanych artystów swego kraju tamuje zawsze rozwój sztuki, mimowoli przychodzi na myśl, że gdybyśmy tylko ciągle i wiecznie do Mickiewicza nawiązywali, literatura polska, pozbawiona postępu, stałaby na martwym, aczkolwiek wspaniałym punkcie dramatu w celi Bazyljanów. Niesłuszny zarzut braku patrjotyzmu odpiera Górski w artykule *Młoda Polska*. „Zapytujecie się, gdzie nasz czyn bohaterski? I jakiemże prawem stawiacie nam to pytanie? I któż to pyta nas o to? Czy to nie przedstawiciele tego społeczeństwa, co wydało *Tekę Stańczyka* i teorję trójlojalności? Czy to nie ci, co patrzyli obojętnie na to, jak nas wychowywano w szkołach bez żadnego patrjotyzmu, nawet bez poczucia odrębności narodowej? Na miejsce dawnego, prostego i energicznego uczucia powstał patrjotyzm lojalny, rozsądny, płatny ratami i rozłożony na nieskończoną długość czasu, słowem, patrjotyzm obłudy; połowiczność moralna w sumieniu politycznem społeczeństwa, jak każda połowiczność, osłabia energję narodową i pociąga za sobą demoralizację".

O artykule Szczepanowskiego *Dezinfekcja prądów literackich* wygłosił prof. Uniw. Jagiell., Marjan Zdziechowski, odczyt. „Prelegent oświadczył się z zapałem za poglądami p. Szczepanowskiego, wykazał, że w tygodniku krakowskim *Życie*, który wdał się w niefortunną polemikę z owym artykułem, brak duszy, że ci najmłodsi nie wydali żadnego talentu (?), że spychają na drugi plan dobro ojczyzny, cnotę, bohaterstwo, a sami odznaczają się wyuzdaną zmysłowością. Poglądy swe poparł Sz. Profesor argumentami, które zgromadzeni nagrodzili grzmotem oklasków" (art. *Młoda Polska*). „I my przyłączamy się do oklasków, oklaskując", pisze zjadliwie Artur Górski.

Rzeczywiście nie można było odmówić autorowi brawa, zwłaszcza, gdy się słyszało takie cenne wyznania o „płazach

i ptakach": — „Mam teraz przed sobą na półce kilka tomów powieści Przybyszewskiego, a nie mam odwagi zabrać się do ich czytania, w tak wstrętnej, rozpaczliwie wstrętnej postaci okazał mi się kierunek tego badacza „duszy nagiej", to delirjum zrobaczonej zmysłowości, w której pogrążyły się jego żądze, jakby ślepe na błękit i słońce, niezdolne pędzić za orłami". Autor porównuje dwa współczesne modernizmy, t. j. skrzydlate tęsknoty idealizmu religijnego Tołstoja, Ruskina, Ernesta Hello, z modernizmem kultu zmysłowości, czołgającej się po nizinach upodobań „nagiej duszy", czyli wyzutej z podobieństwa Bożego, i dochodzi do wniosku, że... cnota, bohaterstwo, ojczyzna, wiara, słowem doskonałość, ideał moralny przedewszystkiem, a dopiero potem piękno artystyczne, jako nagroda pracy nad urzeczywistnieniem ideału moralnego — oto hasło tych, którzy zajmują stanowisko autora artykułu o dezinfekcji w poglądzie na stosunek sztuki do życia: dobro (w tym wypadku przedewszystkiem religja) *plus* piękno.

Według słów Górskiego „...rozglądał się Sz. Prelegent, rozglądali się jego koledzy — i nikogo dojrzeć nie mogli z młodych literatów na niebie, gdzie krążą stada ptaków królewskich. Wówczas poczęli ze szkłem powiększającem przeszukiwać trawę pod nogami — i oto znaleźli w niej czołgających się: Ibsena, Maeterlincka, Verlaine'a, d'Annunzia, Przybyszewskiego i cały polski drobiazg literacki".

Poglądom dwóch powyższych autorów wtórował Piotr Chmielowski („Zasłaniają się moderniści czcią dla sztuki czystej, ale, niestety, sztuka ta aż zanadto często jest „nieczysta... Niektórzy moderniści zapełniają całe utwory przenośniami, zbyt daleko szukanemi i zbyt niezrozumiałemi, ażeby je za piękne poczytywać można". *Najnowsze prądy w poezji naszej*), ks. Jan Pawelski („Przyznajemy chętnie, że w naszej szczupłej ojczyźnie jest dzięki Bogu za ciasno na takie typy, jak *Homo sapiens:* jeszcze nie dobiegliśmy do

tej mety, gdzie zaczyna się przerafinowana cywilizacja, nosząca na sobie brózdy i skoszlawienia zgrzybiałej starości". *Program najnowszej poezji polskiej)* i Henryk Struve.

Wszyscy oni idą za Tołstojem, wszyscy fanatycznie zwalczają to, czego nie rozumieją, i dlatego wszyscy czynią dziś wrażenie poprostu śmieszne, wrażenie klasyków i recenzentów warszawskich w dobie młodego romantyzmu. Można się zgodzić na niektóre wywody, n. p. że doktryna symbolizmu jest jednostronną, że wszelka apriorystyczna wyłączność na jakimkolwiek terenie i w każdej sprawie, a więc i w sztuce, jest błędną w sobie, a w skutkach tem fatalniejszą, im to zamknięcie jest ciaśniejsze, że sztuka Przybyszewskiego nie syntetyzuje i nie ogarnia całokształtu zjawisk i zainteresowań, ograniczając się do kultu płci i „nagiej duszy"; — nie wolno i nie można natomiast sprowadzać wszystkich przejawów duchowych do ideału, jaki się w piersiach nosi, choćby ideał ten był najwznioślejszy; nie wolno wymagać, aby artysta przestał być sobą, aby słuchał poszeptów, *qu'en dira-t-on;* aby w chwili tworzenia zastanawiał się: to jest narodowe, tamto nienarodowe, to szkodliwe, tamto zdrowe, — wymagania takie będą bowiem zawsze sprawdzianem braku tolerancji, kultury i szerszych horyzontów umysłowych.

Jeżeli przeciwnicy *Życia* na swoim sztandarze bojowym wypisali hasło: „Dobro *plus* piękno", to *Życie* natomiast wzięło za dewizę słowa Oskara Wilde'a: „Niema książki złej lub dobrej, są tylko książki źle lub dobrze napisane" (Oskar Wilde — Przedmowa do *Dorjana Grey'a*).

W artykule *Sztuka narodowa* Ludwik Szczepański odbija cios, wymierzony w pierś młodego pokolenia. „Powiedzenie, że »melancholja, tęsknota, smutek, zniechęcenie są treścią mojej duszy« — wywołuje oburzenie. A kysz! a kysz! Wskazuje się nieszczęsnemu zaprzańcowi ideałów cień Mickiewicza, łamie się ręce nad rozkładem w życiu i literaturze. Bo przecież należy myśleć o odbudowaniu Polski, a nie

biadać nad sobą. To jest antispołeczne postępowanie. Sztuka zaś powinna być społeczną i narodową. Winna więc posiadać zdrową tendencję polityczno-społeczną, działać krzepiąco i umacniająco, pobudzać do pracy i do łączności, szerzyć kult ideałów. Do dziś dnia utylitaryzm społeczno-polityczny obowiązuje u nas w dziedzinie literacko-artystycznej. Sztuka z natury rzeczy jest w szlachetnem znaczeniu kosmopolityczną, artysta nie znosi ograniczeń. Tylko taka sztuka ma wartość, w której twórca daje nam istotnie całą treść swego ducha. Podstawą sztuki jest swoboda. W klatce ona żyć nie może... My atoli żyjemy w epoce mundurów... Jeżeli twórczość naszą ożywia kult prawdy — jeżeli artysta polski stara się być sobą i wyrazić treść swego ducha w oryginalny, a estetycznie najdoskonalszy sposób — sztuka taka ma w sobie siłę rozwoju i jest piękną, pożyteczną i narodową".

Artykuł *Sztuka narodowa* jest odpowiedzią na zarzuty, cykl artykułów *Młoda Polska* Górskiego wyszczególnia i zgłębia przyczyny, jakie wytworzyły rozłam duchowy między starem a młodem pokoleniem, zarówno w Polsce, jak i na Zachodzie: „W miarę rozczarowań do życia społecznego i jego typowego produktu, t. j. filistra, rwały się więzy między jednostką a społeczeństwem, wzrastała niechęć i protest przeciwko banalności i bezduszności zorganizowanej masy, i przeciw tym wszystkim objawom duchowym, jakie w tem gminowładztwie zmaterjalizowanego obywatela znajdowały swe źródło. Odbyło się w nowszej literaturze współczesnej, jakby nowe odkrycie duszy... Najwyższym przedmiotem kontemplacji artystycznej stała się oderwana, tylko na tle zagadki bytu badana dusza. Wytworzyło to rozłam między artystą a społeczeństwem. Z jednej strony stanęła prawda dla prawdy i sztuka dla sztuki, — z drugiej praktyczny punkt widzenia narodowo-społeczny, albo religijny". W dusznej atmosferze krakowskiej, wśród fałszywie pojętej moralności, faryzeizmu, obłudy, konserwatyzmu i ścieśnienia ludzkiego

indywidualizmu, Młodej Polsce często brakowało tchu. „Jak najdalej od was i waszych oracyj, które działają na nas jak roztarta ciemiężyca, — oto jedyny punkt w naszym programie, o który się dopytujecie! Za mało w duszy waszej ukochania wolności w czuciu i myśleniu, za wiele fanatyzmu i niechęci. Świątynia wielkich duchów ludzkości nie leży na drodze waszej. Kochamy wszystko, co się poświęca i co cierpi w milczeniu za błędy swej szlachetności, i jesteśmy zawsze z tymi, co z zaduchu kruchcianego, z bijatyki życia wznoszą się na szczyty ducha, gdzie nie dobiega wzrok codzienny, nie dosięga ślina potwarzy i gdzie dolatują tylko samotne, dumne orły!... Chcemy się oprzeć przed zalewem warcholstwa i faryzeizmu, chcemy wytworzyć wokoło siebie trochę wolnego miejsca, aby dać piersiom swobodniej odetchnąć w dusznej atmosferze krakowskiej".

Zarzuty stawiane *Życiu* sprowadzają się przedewszystkiem do zarzutu o braku patrjotyzmu i narodowości. Od czasów wielkiej poezji patrjotycznej, podczas politycznej niewoli narodu przyzwyczailiśmy się patrzeć na sztukę jako na jedyne forum swobody, służące do „pokrzepiania serc" i rozpalania ideałów patrjotycznych na ciemnem niebie narodowego życia. Że takie ustosunkowanie się wobec sztuki może być zarówno dobre, jak i złe, wskazuje chociażby ten fakt, że patrjotyzm i narodowa wyłączność Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego lub Wyspiańskiego nie pozwala genjuszom ich nadać miana ogólnoludzkiego, jakie nosi na sobie genjusz Dantego, Szekspira, Byrona lub Goethego. A przecież najwyższą poezją jest poezja ogólnoludzka, poezja, która nie kończy się za tą lub ową granicą, albowiem wyraża „całego człowieka", podchwytując myśli i uczucia wspólne każdej duszy i sercu ludzkiemu.

Tę głęboką prawdę zrozumiała Młoda Polska, wyrażając ją w *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego: „W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego

zewnętrznych przemianach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie. Dlatego jest niedorzecznością zarzucać artyście w naszem pojęciu beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się istotny, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym Królem Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu". Widząc wokół siebie ów patrjotyzm lojalny i płatny ratami, widząc obłudę i upodlenie, „Młoda Polska" odbywała nową, swoistą drogę na Monsalvat, marząc o wyzwoleniu duchowem ojczyzny, chociażby drogą sztuki. Że tak było istotnie, dowiódł współczesny Konrad w *Wyzwoleniu*, wyznając: „Idę, by walić młotem". — „Obiit Conradus natus est Gustavus" nie może być tutaj zarzutem. Epoka była inna. Od romantycznego zapału i wiary oddzielały młodą generację dwie katastrofy powstaniowe, pozytywizm wydrwił uniesienia i marzycielstwa, widząc jedyny ratunek w pracy organicznej. Gdy i to lekarstwo zawiodło sromotnie, przyszła prawem kontrastu kolej innych krańcowych haseł, które głosiły odwrót od ciemnego dnia teraźniejszości w jedyny wolny kraj, bo w państwo wiecznej chimery.

Taką ucieczkę od rzeczywistości, od idei czynu i współdziałania, wyrażała Młoda Polska Był to objaw, mający swoje uzasadnienie zarówno w okresie naszej ewolucji politycznej lat ostatnich, jak i w prądach literatury europejskiej, odbijających w sobie ducha czasu... Zaś „mężowie konsularni", odjąwszy wzrok od III-ej części *Dziadów* i kart *Anhellego*, zatapiali go w duszę młodych, szukając w nich greckich hymnów z pod Maratonu, Termopil i z pod Salaminy. „Gdzie między wami dusze Konradów, Anhellich, Kordjanów, gdzie ogień święty apostołów światła i wolności? A zaraz potem łamanie świec woskowych o posadzkę i niskim basem wygłoszone — Anathema". Rozdźwięk, który powstał między dawniejszą generacją, generacją epoki walk

o wolność, a młodem pokoleniem *Życia*, wyniknął z nieporozumienia. Patrjotyzmu Młodej Polsce nie brakowało; był to tylko patrjotyzm inaczej pojęty. Wychodząc z założenia, że każdy, najbardziej obcy, kierunek literacki się unaradawia, że „rasa, w której tkwi artysta", musi wycisnąć na jego dziełach swoiste piętno, walczono nie przeciwko narodowości w sztuce,[1] lecz przeciwko obskurantyzmowi i przeżytym, skostniałym formom patrjotyzmu. Weźmy n. p. tragedję Sofoklesa *Siedmiu przeciw Tebom*, lub *Makbeta* i *Ryszarda III* Szekspira. W dziełach tych uczucie patrjotyczne stanowi punkt wyjścia, podłoże i tło, na którem rozwijają się konflikty dramatyczne, rysują charaktery i sytuacje. Dzieła takie zrozumiałe są i żywe zawsze i wszędzie. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa utworów artystycznych przepojonych patrjotyzmem dydaktycznym, patrjotyzmem, stanowiącym nietylko szkielet utworu i nić intrygi, ale także (i to jest jego cechą najważniejszą) cel, któremu wszystkie inne walory podporządkować się muszą. Dzieła tego rodzaju po upływie lat kilkudziesięciu stają się przedewszystkiem historycznemi dokumentami poglądów i dążeń pewnej epoki. Automatycznie poniekąd odsuwają się od życia, którego przecież w żadne formułki ująć nie można, bo wieczna zmienność i niepohamowany pęd naprzód stanowią jego istotną i jedynie prawdziwą cechę. Śmieszne, a zarazem bolesne, było nieporozumienie w danym wypadku, — krzywdzące zarzuty, stawiane tym,

---

[1] ...„I tego właśnie żądamy od sztuki naszej, aby była polską, nawskróś polską, bo jeśli straci rodzimość, straci tem samem siłę i swoją rację bytu. Ale obok tego winna być młodą, mieć w sobie ogień młodości, skrzydła orle, królewskiego ducha, płomiennego ducha Mickiewicza". (Quasimodo: *Młoda Polska.*)

...„Uczucia święte mają w sobie ciszę, a ran tajemnych nie odsłania się na rynku. Stąd nuta patrjotyzmu drga w naszej najnowszej literaturze napozór cichym, stłumionym akordem; ale jak silny i pełny jest ten akord w swem przyciszonem pozornie brzmieniu! Wystarczy wskazać tu na powieści Żeromskiego. (Szczepański: *Sztuka Narodowa*)

którzy do sztuki katechizmowej nawiązywać nie chcieli, wychodząc z założenia, że trudne i niebezpieczne jest zamykanie literatury w obrębie jednego ideału, t. j. *Dziadów* lub *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*. Pokolenie *Życia* i *Chimery*, podniósłszy wysoko sztandar sztuki polskiej, chciało jej otworzyć drogę ku wielkim cywilizacjom Zachodu, wywalczyć miejsce równorzędne wśród innych literatur świata.

Ten pozornie kosmopolityczny charakter sztuki, jaką głosiła młoda generacja, rozdrażniał do żywego pokolenie starsze. Atakowana przez społeczeństwo, krytykę i prasę, pozostawiona samej sobie, bez mocnego punktu oparcia zewnątrz, jakiem jest odczucie i zrozumienie, obrzucana potwarzą, niechęcią i fanatyzmem — Młoda Polska miała daleko trudniejsze zadanie i warunki rozwoju, niż pokrewne jej młode generacje Niemiec lub Francji. W Europie zachodniej bowiem na literaturze pięknej nie leżał ciężki obowiązek narodowego katechizmu, nie potrzebowała ona być sztuką i pielęgnowaniem tradycji w jednej osobie. Gwoli tej tradycji chciano widzieć w Młodej Polsce coś w rodzaju „komisji archeologicznej, przechowywującej pojęcia i wierzenia, które ongi miały swą piękną przeszłość historyczną, wykonywały władzę nad duszą i były w jej wewnętrznej dynamice źródłem energji i wzrostu, — ale które dziś utraciły panowanie nad umysłami, przestały zasłaniać świat oczom ludzkim, jak złożony parawan, i w przeważnej części zostały zakwestjonowane."

Nic dziwnego więc, że od pierwszej chwili zaczęła się ostra walka ideowa o szlachetny arystokratyzm sztuki, o wolność i swobodę artysty. Na gruncie naszym, gdzie oprócz „mężów konsularnych" rozpiera się także „świnia triumfująca", „libertyni i cynicy, podający się za podporę rodziny, państwa i kościoła", gdzie rozmaite ciemne i moralnie plugawe osobistości stają się najdokładniejszymi wyrazicielami opinji publicznej, — plotkarstwa, spotwarzania, denuncjacja

i szantaż traktowane są jako poważna działalność publiczna, a krzykactwo, warcholstwo, okłamywanie ludku bożego, wzajemne podjudzanie i podbechtywanie dzikich i krwiożerczych instynktów tłumu uchodzą za politykę w wyższym stylu (*Fałszywa fasja moralności*), — na gruncie tym *Życie* było bohaterskim porywem, chociażby przez myśl duchowego wyzwolenia ojczyzny drogą sztuki.

Zadania, jakie sobie redakcja *Życia* wykreśliła, były następujące: a) Ochrona indywidualności artystycznej i rodzimości w sztuce; b) podnoszenie smaku publiczności zapomocą starannie dobranej treści i reprodukcyj z dzieł głównie naszych malarzy i artystów; c) przedstawianie dokładnego obrazu najświeższych, ale tylko prawdziwie żywotnych przejawów tak zwanej sztuki nowej, u nas i zagranicą; d) wychowanie społeczeństwa, „aby nauczyło się odłączać sztukę od spraw etycznych i ekonomji społecznej, aby się nauczyło patrzeć na sztukę słowa tak, jak się zwolna nauczyło zapatrywać na sztukę barwy i dźwięku, — to znaczy, by zwolna, choćby nawet bardzo zwolna, dorosło do kultury czysto artystycznej".

Życie nigdy nie ubiegało się o popularność, nie liczyło na poparcie szerokich mas społeczeństwa. Pismu chodziło tylko o zgrupowanie wokół siebie takich ludzi, dla których prawdziwa sztuka jest najwyższym objawem kultury i religją tęsknoty wiekuistej. Otwierano łamy dla każdego świeżego powiewu twórczości, dawano młodym, dojrzewającym talentom możność swobodnego wypowiadania się. Społeczeństwo zaś nietylko że pisma nie popierało, lecz, przeciwnie, zwalczało je z zajadłością i dzikim fanatyzmem.

C. k. prokuratorja tępiła numery *Życia* za obrazę moralności publicznej. Dziwnie pojęta była ta obraza, kiedy konfiskacie uległa n. p. reprodukcja płaskorzeźby Gustawa Viegelanda p. t. „Szatan", ryciny Wojciecha Weissa, przedstawiające „Wiosnę" i „Nagiego chłopca", lub artykuł *De*

profundis Przybyszewskiego. To oczywiście podkopywało materjalny byt pisma, opóźniało termin nakładu, zniechęcało nieliczną garstkę życzliwej publiczności, i było jednym z wielu powodów upadku wydawnictwa.

Prasa codzienna dopełniała miary, walczyła oszczerstwem, potwarzą, zarzutami wszelkich możliwych występków. Przodował tej niecnej grze *Głos Narodu* [1], ku wiecznej chlubie swego naczelnego redaktora, Kazimierza Ehrenberga. Napaści zbywało *Życie* pogardliwem milczeniem, a tego małe, nikczemne mózgi dziennikarskie nie mogły pismu wybaczyć. Polemizując z ludźmi poważnymi, którzy do dyskusji wnosili argumenty ważkie i istotne, dla „pośmieciuchów literackich" miało *Życie* jedyną odpowiedź — kopnięcie nogą. Nie może inaczej postępować człowiek, który się od najemnej sfory, od plugastwa, podnoszącego wzrok na świętą kochankę — sztukę, opędza ze wstrętem i moralnem obrzydzeniem.

* *
*

Artur Górski nadawał *Życiu* ton przed przyjazdem Przybyszewskiego do kraju. Był przedstawicielem mistyki narodowej, starał się powrócić w filozofji narodowej do zgubionego wątku duszy Mickiewicza, widząc w niej wcielenie kultury ojczystej, ostoję rodzimości w sztuce.

Po wyliczeniu wszystkich przyczyn, jakie wytworzyły ucieczkę od idei czynu i współdziałania, po psychologicznem uzasadnieniu odwrotu od życia w współczesnej literaturze,

---

[1] „Organ tutejszej inteligencji (??) w swój zwykły, bezczelnie głupi, a świadomie podły sposób rzucił się chyłkiem na *Życie*, przestrzegając publiczność przed tem pismem pornograficznem i żydowskiem. My, młodsi, uważaliśmy jednak poprostu za swój obowiązek zawsze zaznaczać dobitnie, że stoimy zbyt wysoko, byśmy się mieli lękać teroryzmu podłych napaści, i pragnęliśmy raz na zawsze publicznie oświadczyć, iż trwożliwą uległość wobec cynicznej perfidji *Głosu*, uległość okazywaną, niestety, jeszcze przez nazbyt wielu porządnych ludzi w Krakowie, uważamy za rzecz szkodliwą i ujmę czyniącą społeczeństwu". (*Życie*, rocznik 1897)

konkluzja nielogiczna, i sprzeczna w założeniu. Górski nie zbił zarzutu Szczepanowskiego o braku bohaterstwa w duszach młodego pokolenia; przeciwnie, potwierdził go niejako, dając uzasadnienie w wiekowej ewolucji dziejów.

O reprezentacji mowy być nie mogło. Górski pisał od siebie. „Młoda Polska" jako zwarty, jednolity obóz nie istniała, zwłaszcza w pierwszych chwilach fermentacji i wyłaniania się z chaosu. Skupiało tych ludzi jedynie wielkie, szczerze bezinteresowne umiłowanie sztuki, a szyld „Młoda Polska" został dopiero stworzony przez Wilhelma Feldmana.

W *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego reprezentacyjnemi były słowa: „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie"... „Artysta nie jest ani sługą, ani kierownikiem, stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nieokiełznany żadnem prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką". U Artura Górskiego w artykułach *Młoda Polska*: „Programy niech tworzą ludzie, co chcą działać. My tego wcale nie zamierzamy. Owszem, piszemy właśnie dlatego, aby nie działać. Literatura — to pani nasza, orędowniczka nasza, pocieszycielka nasza, której my grzeszni wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków".

Po objęciu redakcji przez Przybyszewskiego zarysowywać się zaczęły ostre przeciwieństwa ideologiczne.

W artykule o listach Słowackiego (*Spowiedź poety* — Artur Górski) znajdujemy porównanie między sztuką opartą na koźlich nogach a sztuką opartą na sercu Chrystusa. „Sztuka arystokratów umysłowych i prostytutek dworskich — a sztuka arystokratów serca, co szukali dusz prostych i pragnęli, aby byli czytani przez chłopów... Sztuka-kabała, przystępna jedynie dla magów, i poezja żywa i dla żywych. Sztuka, która oddziela i potrząsa chełpliwie tandetą błyskotek stylowych, — i sztuka, która nie dzieli, ale łączy, nie pochlebia, ale gromi". Wprawdzie chodziło tu o Trembeckiego i Mickiewicza, ale

i autor *Confiteor* mógł odnaleźć niejedną aluzję pod swoim adresem.

Tak się wzajemnie zwalczali ci poszukiwacze dróg nowych: idealiści marzący bezpłodnie o mickiewiczowskim romantyźmie, i ci, co poczynali iść za gwiazdą Przybyszewskiego w nieznany, mroczny i bolesny kraj współczesnego wywoływacza cudów.

ROZDZIAŁ II

ESTETYKA PRZYBYSZEWSKIEGO

„Schmerz ist das Ewige, das Alles geboren hat; Schmerz ist das, was endlos die Vergangenheit enträtselt, und aus Schmerz wird alle Zukunft geboren".
(Stan. Przybyszewski — *Vigilien)*

Aby przejść do określenia istoty sztuki, jakie daje Przybyszewski na łamach *Życia,* trzeba naprzód określić istotę „nagiej duszy" i mózgu w ich wzajemnym stosunku. Podobnie jak Maeterlinck, Przybyszewski przyjmuje zasadniczy dualizm wewnętrznego życia. Wyższy pierwiastek, to dusza, niższy — mózg. Czynność mózgu nie nosi na sobie piętna indywidualizmu. Jednym i tym samym prawom myślowym podlegają zarówno niżsi plebejusze umysłowi, jak i subtelni arystokraci ducha.

Mózg ogranicza się do rozumienia zwykłej, banalnej i codziennej strony życia, a przez to rodzi w sztuce naturalizm, *biblia pauperum,* bezduszną, ordynarną sztukę dla pospólstwa. W filozofji prowadzi do pełnego bankructwa swoich wysiłków. „Ignoramus et ignorabimus" — oto rezultat filozoficzno-naukowych badań. Mózg jest dniem powszednim, dniem pracy i znoju, matematyką i logiką; małostki i drobnostki życia rozrywają go na wsze strony; dlatego też nie

ma czasu się skupić, spojrzeć w głąb i otchłań. Człowiek idący jego drogą zabija w sobie absolutną świadomość wszechrzeczy, zatraca kontakt z jedyną, pierwotną rzeczywistością, t. j. duszą, i pozwala się opętać przez Mayę — ten straszny fantom rzeczywistości.

Na drodze tej niema mowy o wewnętrznem doskonaleniu się, albowiem doskonałość zarówno w indyjskim mahatmie, biblijnym proroku, egipskim magu, jak i w Słowackim dokonywała się tem, że zamykali oni oczy na realną rzeczywistość. — Mózg dochodzi do poznania zapomocą analizy, rozdrabniając jedność bytu na części składowe, przyjmując czas i przestrzeń trójwymiarową za rzeczy faktycznie istniejące. — Oprócz mózgu, ma człowiek w sobie wyższy pierwiastek: duszę. Dusza ta, czując wstręt do ciągłego, bezpośredniego stykania się z śmieszną banalnością życia i nie chcąc prostytuować się, zrodziła mózg.

„Nieznaną potęgą zmuszona idzie ona na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona, niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, t. j. staje się genjuszem i odsłania się w swoim absolucie, w całym przepychu swej nagości". Dusza, stojąc ponad logiką, kojarzy w sobie jedynie rzeczywiste związki i połączenia uczuciowe. Każde wrażenie przestaje być przedmiotem myśli, a staje się samym sobą: fenomenem. Ustawiczne ziemskie wcielania się nie zabijają w niej absolutnej świadomości, która częściowo przejawia się w mózgu, jako osobiste „ja", częściowo zaś w snach, wizjach i potężnych, niezwykłych napięciach ducha. »Dusza jako zdolność syntetyczna sprawia, że atomy i monady łączą się w organizmy, że świat jest życiem i jednością. Jako taka jest nieśmiertelna, trwająca od jednej wieczności do drugiej, bez początku i końca.«

Przybyszewski tworzy własną kosmogonję. Jego *Requiem aeternam* zaczyna się od słów: „Na początku była płeć". Płeć to praprzyczyna życia, sens i warunek wiecznego rozwoju, najgłębsze jądro indywidualizmu, początek wiecznie tworzący i wiecznie niszczący, siła zlewająca i rozdzielająca pierwiastki. Zarówno mózg jak i dusza z niej bierze swój rodowód. Nadaremnie mózg starał się wpić w ciało duszy swoje paznogcie, nadaremnie nęcił rozkoszą, sycił chucią i namiętnością. Dusza wydała mu walkę i zwyciężyła, aczkolwiek zwycięstwo było okupione krwawą ofiarą.

W tej fantastyczno-mętnej kosmogonji obraz pochodzenia człowieka i świata zbudowany jest na tej samej idei, co i historyczna koncepcja Przybyszewskiego. W historji bowiem widzi Przybyszewski walkę dobrego pierwiastka ze złym, z radością odkrywa proces stopniowego rozprzestrzeniania się władzy szatana i podchwytuje w nowoczesnym świecie znamiona przybliżającej się jego potęgi. Nasycić pragnienie płciowe — oto jedyna przyczyna, dla której ludzie oddają się w moc szatańską. Zarówno w *Synagodze Szatana*, jak i w przedmowie do *De profundis* Przybyszewski z dwóch punktów widzenia, historycznego i psychologicznego, przeprowadza ideę, że anarchja i bezgraniczna swoboda instynktów płciowych jest jedynym i najsilniejszym przejawem ludzkiego indywidualizmu. Najpełniej objawia się „naga dusza" w ekstazie płciowej.

„Dla artysty-wybrańca, miłość to bolesna, pełna trwogi świadomość nieznanej, strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je zlać w jedno, to intenzywne cierpienie, w którem dusza się łamie, bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może. Dla takiego artysty miłość, to niesłychana świadomość strasznej jakiejś głębi, przeczucie jakiegoś otchłannego dna w duszy, na którem życie tysiąca

generacyj się przelewa, tysiące wieków ich mąk i udręczeń, ich szał rozrodczy i żądza bytu". (*Na drogach duszy*)

W tak pojętej miłości odkrywają się najgłębsze tajemnice, pierwsze przyczyny rządzące światem, do poznania których nie mogła Fausta doprowadzić nauka. — Nie będziemy się spierali z Przybyszewskim o słuszność jego poglądów. Zbyt mglista i zbyt subjektywna filozofja nie może sobie rościć pretensji do przekonania kogokolwiek, że wnętrze ludzkie dzieli się na mózg i duszę i że dusza objawia się tylko w stosunku obustronnym płci; ten sam los spotka pogląd kosmogoniczny i historyczny. Zwłaszcza historyczny, obfitujący w niebywałe poprostu naciągania faktów, w sprowadzanie każdej prawdy do apriorycznie powziętego założenia. Mimo tych wad zasadniczych, mimo mętnej terminologji i zbyt rozbujałego subjektywizmu ma Przybyszewski tę zasługę, że rozszerzył krąg idei współczesnej filozofji indywidualizmu.

Nietzsche, Maeterlinck, Oskar Wilde wskazali trzy drogi, prowadzące do pełnego wypowiedzenia się jednostki. U Nietzschego drogą tą jest egoizm, bezwzględne służenie swemu „ja", u Maeterlincka — mistyczne życie duszy, u Oskara Wilde'a — gra wyobraźni, estetyzm. Przybyszewski dorzuca drogę czwartą: pożądanie i popęd płciowy.

Odmalowawszy ogólne tło jego poglądów, bez których pojęcie „nowej sztuki" jest trudne do zrozumienia, przechodzę do estetycznych kanonów wiary, rozwijanych na łamach *Życia*, a więc do *Confiteor* przedewszystkiem.

Z zasadniczej rozbieżności między mózgiem a duszą, t. j. między analizą i syntezą, wypływa głęboka różnica, oddzielająca „nową sztukę" od sztuki wczorajszej. Czem była ta sztuka wczorajsza? Według Zoli jednakowy determinizm rządzi kawałkiem kamienia i ludzkim mózgiem *(Romans eksperymentalny)*. Granice nauki są granicami pisarza. Hipotezy jego torują drogę uczonemu, przygotowują ujęcie

naukowe. Życie duchowe jest elementem ogólnego mechanizmu. Z tego wynika, że metoda eksperymentalna powinna być obowiązująca zarówno dla chemji, jak i dla romansu. Przy panowaniu tej metody indywidualizm pisarza ustępuje na plan drugi, upodrzędniając swoje osobiste idee i uczucia kontroli prawdy; zachodzi pełne utożsamienie twórczości artystycznej z nauką, bezapelacyjne wygnanie fantazji i sprowadzenie pisarza do roli objektywnego klasyfikatora faktów. „Dla twórcy, jakiego znamy — mówi Przybyszewski — istniał człowiek jako istota skończona, poza którego osobistem, świadomem Ja, nie było żadnych tajemnic, żadnych głębi, który odpowiadał za swe czyny, bo dobrze wiedział, co robi i do czego dąży, jednem słowem, człowiek świadomy przyczyn i skutków, mogący w każdej chwili wytworzyć sobie świadomie tę a tę przyczynę, która te i te skutki za sobą pociągnie. Tworzył więc człowieka z wolną wolą".

Sztuka naturalizmu, odtwarzając rzeczy, a nie stany duchowe, wychodziła z logiki i mózgu, uważała świat zewnętrzny za coś absolutnego, przyjmowała tylko zmysłowe kojarzenia wyobrażeń.

Dlatego też Przybyszewski nazywa ją — „bezdrożem duszy".

W przeciwieństwie do sztuki starej — „sztuka nowa" jest emanacją duszy, jako czynnik syntetyzujący. Główne jej cechy określa Przybyszewski w *Confiteor.*: „Jest odtworzeniem tego, co jest wiecznem, niezależnem od wszelkich zmian i przypadkowości, niezawisłem ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc: odtworzeniem istotności, t. j. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczem indywiduum przejawia".

Dążąc do syntezy czystej, o ile to możliwe, do syntezy jak najdalszej od pierwiastków analitycznych, logiki i mózgu, nie ma nic wspólnego z moralnością lub amoralnością. Etyka dla „nagiej duszy", jako wytwór mózgowy,

istnieć nie może. Z tego wypływa zasadniczy punkt estetyki Przybyszewskiego: „Sztuka jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne“. A dalej: „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu: — duszy“. „Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religją, a kapłanem jej jest artysta“. W pojęciu Przybyszewskiego artysta ten stoi ponad społeczeństwem i ponad wszelką normą, jako jedyna jednostka wyższa, — uświadamiająca sobie pełną potęgę duszy. „Jest on zarówno święty i czysty, czyto gdy oczy w niebo wraża i światłość Boga przenika, czy też gdy odtwarza największe zbrodnie, najwstrętniejsze brudy odkrywa. Bo nie zna on praw i ograniczeń, jakie objawy duszy ludzkiej w to lub owo koryto wtłaczają, zna on tylko jedynie potęgę tych przejawów, równie silną w cnocie, czy w zbrodni, w rozpuście, czy w skupieniu modlitwy“. Artysta ten to „ipse philosophus, daemon, Deus et omnia“. Odtwarzając stany własnej duszy, chwyta on rzeczy słowem nie ujęte, poza złudną rzeczywistością dostrzega związek człowieka z przyrodą, a świat ogarnia nie uchem lub okiem, lecz tajemniczym, syntetyzującym organem. Obok kabotynów, obok artystów piszących dla chleba i *profanum vulgus*, kroczy wyniośle nieliczna garstka kapłanów sztuki. Są oni potomkami proroków, czujących łaskę bożą, anachoretów żyjących na puszczy, poetyckich ekstatyków Grecji. „Ciężka i przepaścista jest droga duszy i coraz rzadziej kroczą nią ludzie w głupim wieku elektryczności i giełdy, lichwy i nauki o szczęśliwem i harmonijnem życiu. Ale właśnie ci nieliczni, którzy nią kroczą, są wniebowzięciem rodu ludzkiego, dla naszych czasów są tem, czem byli magowie dla wieków średnich“.

Confiteor Przybyszewskiego streszcza się w paru naczelnych postulatach: 1) Sztuka, jako bezpośredni objaw absolutu, uobraża wszystkie jego przejawy, niezależnie od tego,

czy są dobre czy złe, brzydkie czy piękne. 2) Artysta zna tylko potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha. 3) Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy. 4) Kapłani tej sztuki nie znają żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znają żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nich czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny. 5) W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianiach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej — rasie.

Confiteor może być rozpatrywane dwojako:

1) Jako osobiste, skrajnie subjektywne *credo* Przybyszewskiego, specjalnie tam, gdzie mówi o „nowej sztuce", wyrazie „duszy nagiej". Teoretyka ta nie miała u nas wyznawców (o bliższych lub dalszych sympatykach, n. p. o Żuławskim, nie mówię, bo sympatje te nie wycisnęły na ich twórczości specjalnego wpływu), nie stworzyła szkoły, ograniczając się w praktyce prawie wyłącznie do Przybyszewskiego.

2) Jako wyraz całego pokolenia, chorągiew bojowa podniesiona w imię szlachetnego arystokratyzmu sztuki, wywalczenia szerokich praw osobistej swobody dla twórczej jednostki. A więc reprezentantem młodego pokolenia jest Przybyszewski o tyle, o ile w *Confiteor* występuje przeciwko zwlekaniu sztuki z jej piedestału, przeciwko sztuce tendencyjnej, pouczającej, sztuce-rozrywce, oraz przeciwko ograniczaniu twórczych praw artysty.

To jest jedyna ważna i zasadnicza wspólnota. Inne nie istnieją, a krytyka, utożsamiająca nazwisko Przybyszewskiego z *Życiem*, dała dowód krótkowzroczności i braku zrozumienia całego nowego kierunku literatury, zwłaszcza że w opozycji do Przybyszewskiego stanęli ludzie tej miary, co Wyrzykowski i Górski (patrz artykuł Górskiego o listach Słowackiego pod tytułem *Spowiedź poety)*, i że ideowe prze-

ciwieństwa doprowadziły do rozłamu, a wkońcu i do likwidacji wydawnictwa.

Przechodzę do rozpatrywania *Confiteor* na tle romantyki niemieckiej. Filozofja Fichtego odrzuca Kantowską „rzecz samą w sobie“ jako istność niepoznawalną, a więc zbyteczną. Możliwość realnego poznania świata, leżącego poza jaźnią, sprowadza się do zera. Dlatego też każde naśladowanie rzeczywistości jest absurdem, — a twórczy ludzki duch jest jedyną osią świata. Romantycy, idąc za Fichtem, przyjmują jaźń za centrum świata. Indywiduum, duch bohaterski, genjusz — oto Bóg wyłaniający światłość z chaosu, oddzielający niebo od ziemi, Bóg porządkujący naturę i życie według praw, jakie sam stanowi. „Erst durch das Ich kommt Ordnung und Harmonie in die tote, formlose Masse. Allein vom Menschen aus verbreitet sich Regelmässigkeit und um ihn herum bis an die Grenze seiner Beobachtung — und wie er diese weiter vorrückt, wird Ordnung und Harmonie vorgerückt. Durch seine Beobachtung falten sich die Weltkörper zusammen und werden nur ein organisierter Körper; durch sie drehen die Sonnen sich in ihren angewiesenen Bahnen“.

W tych i pokrewnych zdaniach Fichtego można się doszukać pierwszego zarodka romantycznego poglądu na świat i życie. Twierdzenie, że „świat — to jaźń“ było punktem wyjścia: „Nach Innen geht der geheimnissvolle Weg“, — powie później Novalis, a Tieck w *Williamie Lowellu* będzie poczytywać świat za obraz swojej wyobraźni, za zwierciadło, w którem odbija się wieczność jego istnienia:

Ich komme mir nur selbst entgegen
In einer leeren Wüstenei

albo

Die Wesen sind, weil wir sie dachten,
Im trüben Schimmer liegt die Welt;
Es fällt in ihre dunkeln Schachten

Ein Schimmer, den wir mit uns brachten.
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält —

a z tego wypływa już ostateczna, zwarjowana krańcowość: „So beherrscht mein äusserer Sinn die physische, mein innerer Sinn die moralische Welt. Alles unterwirft sich meiner Willkür, jede Erscheinung, jede Handlung kann ich nennen, wie es mir gefällt; die lebendige und leblose Welt hängt an der Kette, die mein Geist regiert, mein ganzes Leben ist nur ein Traum, dessen mancherlei Gestalten sich nach meinem Willen formen. Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur, diesem Gesetze gehorcht Alles“.

Nauka Fichtego nie zadowoliła romantyków w pełni. Niejasne, mgliste umysłowości romantyczne zmodyfikowały ją i zmieniły tak samowolnie, że nie stała się ona szkołą szlachetnej dążności i wzniosłości, przeistaczając się w zwyrodniałe, graniczące z obłędem wyznania Tiecka, lub krańcowe prawdy Novalisa: „Was ich will, das kann ich“. — „Bei dem Menschen ist kein Ding unmöglich“. — „Die Welt ist eine sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Einbildungskraft“ — mówi Novalis, przyjmując wszechmoc jaźni, leżącej poza świadomością, a więc transcendentalnej.

Tieck, Novalis[1] i Fryderyk Schlegel[2] posunęli kult jednostki twórczej do ostatnich krańców i utożsamili ją z Bogiem. Z tego wypłynęło całe ustosunkowanie się do sztuki, samowola artystyczna, zadanie poety, polegające na eksplikacji swej własnej, absolutnie twórczej jaźni.

Człowiek twórczy powoli zaczyna się zamieniać na

---

[1] „Wenn unsre Intelligenz und unsre Welt harmonieren, so sind wir Gott gleich. Wir werden die Welt verstehen, wenn wir uns selbst verstehen, weil wir und sie integrante Hälften sind. Gotteskinder, göttliche Keime sind wir. Einst werden wir sein, was unser Vater ist“.

[2] „Was ist denn unsre Würde, als die Kraft und der Entschluss Gott ähnlich zu werden?“

nadczłowieka. W *Reden über die Religion,* książce powstałej ze studjów nad Spinozą, twierdzi Schleiermacher, że wszelka skończoność w nieskończoności się zawiera. Z tego dogmatycznego twierdzenia wyrasta religijna prawda o przejawianiu się absolutu w skończoności. Indywidualizm ludzki, aczkolwiek powstaje ze zlania się nieskończonego ze skończonem, jest nieskończonością, jako jej wyraz i odbicie. Samoobserwacja otwiera nam drzwi do obserwacji absolutu. Autoanaliza służy więc jako środek do duchowej doskonałości.

„Ilekroć rzucam spojrzenie w głębie mojej jaźni, znajduję się jednocześnie w królestwie wieczności, patrzę na działanie ducha, którego ani świat, ani czas zniszczyć nie może, który, przeciwnie, sam dopiero świat i czas tworzy" (*Monologi* Schleiermachera). Na tle tych i tym podobnych zapatrywań na absolut rysuje się wyraźnie postać artysty. Artysta bowiem jest pośrednikiem. Objawia światu swój pogląd na nieskończoność. Wchłaniając w siebie boskość, oddaje się na samozniszczenie, i wypowiada boskość tę ludziom we wszystkich czynach i myślach, słowach i dziełach.

„Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat" (Schleiermacher, 13. Idee). Ale tylko ten artysta zadaniu swemu sprosta, który ześrodkuje się w sobie, będzie skończoną, zamkniętą osobistością indywidualną, „ein organischer Geist". Podstawa wszechwartości musi leżeć na dnie jego duszy. „Wem es fehlt, der muss einen bestimmten Führer und Mittler ausser sich wählen" — mówi 45. idea Schleiermachera.

Schleiermacher, Fryderyk Schlegel i Schelling, przebóstwiwszy nieskończoność, przebóstwili tem samem jej jedynego tu na ziemi zwiastuna i proroka, t. j. artystę. Stoi on ponad światem, nie znosi żadnych praw, ani ogra-

niczeń, jest ostatecznem kryterjum wartości, bogiem tworzącym świat.

„Die Poesie ist unendlich, weil sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide". — Widzimy więc, że artystę romantycznego określają prawie te same cechy, które Przybyszewski wysuwa w swojem *Confiteor*, że jest on tak samo „philosophus, Deus, daemon et omnia".

Jednakie też stoi przed nimi zadanie: eksplikacja swojej jaźni twórczej, czyli absolutu. — Różnemi drogami dochodził artysta romantyczny do tego celu. Najgłębszą przyczyną jego tęsknoty do nieskończoności jest przekonanie, że przeznaczenie człowieka wybiega daleko poza granice ziemskiej egzystencji. Romantyk szuka ciągle drogi od skończoności ku absolutowi. Jak ciężka może być taka nieukojona tęsknota wie *William Lowell.* Ale romantyk posiada środek do uciszenia jej: miłość. — Zawiera się ona w obrębie potrzeb metafizycznych: duchowa miłość w sensie platońskim i plotyńskim, uduchowienie poznania, pociąg do zbliżenia się z boskością, miłość do nieskończoności, jak ją rozumie Schleiermacher. Ta mistyczna miłość nie zamyka się jednak tylko w granicach religji. Należy do niej także uczucie mężczyzny do kobiety (*Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen* Novalisa). W tak romantycznie pojętej i religijnie zabarwionej miłości do Boga i kobiety ucisza się tęsknota za nieskończonością. Dlatego też marzenie Novalisa o kwiecie błękitnym („Die blaue Blume") w *Henryku z Ofterdingen* jest symbolicznem przedstawieniem romantycznej tęsknoty do absolutu.

W miłości i poezji zatraca się różnica między wiecznością, skończonością a nieskończonem, poeta staje się jasnowidzącym i prorokiem. Wieczność, boskość i nieskończoność objawia się w dziele artystycznem. „Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott" — powiedział Schelling w swoich wykładach o filozofji sztuki, a nowa nauka uczyła zaspaka-

jać tęsknotę do nieskończoności zapomocą monistycznego połączenia skończoności z nieskończonem.

Rwanie się ku Bogu, wieczności i absolutowi ucisza się w miłości ziemskiego świata i ziemskiej istoty. Bohater Novalisa, skłaniając głowę na łono kochanej kobiety, zdobywa pełne szczęście i pełne poznanie, albowiem miłość zrywa zasłonę z oblicza bóstwa w Sais.

Tyle o romantyzmie. Powracamy do artysty Przybyszewskiego, przedstawiciela „duszy nagiej", do tajemniczego maga współczesności.

„Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tem jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia".

Pełna eksplikacja twórczej jaźni, w tym wypadku „duszy nagiej", następuje znowu na drodze miłości. Nie jest to już jednakże uczucie romantyczne o idealnem zabarwieniu, ale ekstaza płciowa, rozpętanie wszystkich instynktów samczych w stosunku do kobiety.

Założywszy, że jedynie w płci następuje pełne objawienie się duszy, t. j. ujęcie w wieszczej intuicji stosunku między jaźnią a całym światem, Przybyszewski uwielbia autorów, którzy w twórczości swej przeprowadzają tę tezę.

Oto jego punkt wyjścia, *credo* kosmogoniczne: „Ich sehe die Natur als eine apokalyptische Apotheose des ewig ragenden Phallus, der in masslos roher Verschwendung Ströme von Samen über das All ergiesst. — Und nun kommt die scheussliche Orgie von geschlechtlicher Schweinerei, die wüste Symphonie der syphilitischen Infection *(Totenmesse)*.

Cały szereg dzieł został wysnuty z jednej myśli przewodniej: „płeć jako najgłębszy podkład duszy".

W *Vigilien* omawiał Przybyszewski potęgę kobiety we wszechświecie, w *Homo sapiens* badał stosunek wzajemny obu płci, w *De profundis* rozpatrywał wreszcie ten sam płciowy popęd, jeśli się między osobniki włoży taką prze-

szkodę, jak związek krwi. Impresje krytyczne, zebrane w książce *Na drogach duszy* (niektóre z nich były uprzednio drukowane w *Życiu*), ukazują nam sylwety objawicieli „duszy nagiej", a więc artystów według Przybyszewskiego najwyższych.

Oto sylweta malarza, Edwarda Muncha, dla którego miłość „to potworna synteza najwyższego rozkwitu i rozkładu, najwyższej podniety i upadku". „Ponad ciałem zgniłego embrjona wyrastają lilje, ale każdy plennik brzemienny posiewem śmierci. I zadatek miłości, embrio, które Munch ustawicznie odtwarza, wygląda zawsze jak potworny pędrak; na cienkich, pokrzywionych nogach rozdęty brzuch, a nad nim zawieszona wielka głowa z olbrzymiem czołem, zamkniętemi oczyma i boleśnie wykrzywionemi ustami. Munch, nie zna szczęścia w miłości. Miłość dla niego straszną męką, bolesną tajemnicą, darem Pandory, co strach, rozkład i ból światu przyniosła".

„Mężczyzna, który cierpi, zrozpaczony Adam, co w swej duszy, w swej krwi chce stopić kobietę, a dokonać tego nie może, bo natura różnic płciowych jest silniejszą od jego woli — to główny akord obrazów Muncha".

Nad poszarpaną duszą męską wznosi się zwycięska potęga „Venus Anadyomene", w niebo bije rozpaczliwy krzyk: „O la sale corvée de la vie!".

Te same motywy tworzą sztukę Viegelanda: „Splot dwóch ciał w jedno, wielkie święto instynktu, chwila świętej miłości, w której człowiek z głupich trzech wymiarów wchodzi w świat inny, staje się bezczasową, bezprzestrzenną, metafizyczną istotą, zlewa się z całą naturą i zapada się w wieczność.

„Na białym krzyżu jej ciała rozpostarty mąż, odwieczny Prometeusz, co nieci w kobiecie iskrę życia, przyszłości..."

Dalekośmy odbiegli od pojęcia miłości romantycznej. Objawiając moment twórczy, była ona zarazem ukojeniem duszy, uciszeniem jej tęsknoty (pomijam *Lucinde* Schlegla, najniesmaczniejsze dla mnie dzieło, jakie wydał romantyzm).

Oto kilka tonów z wspaniałej symfonji miłosnej: „Kann die Liebe sterben, das Gefühl, das bis in die fernsten Tiefen meines Wesens blitzt und die dunkelsten Kammern und alle Wunderschätze meines Herzens beleuchtet? Nicht die Schönheit meiner Geliebten ist es ja allein, die mich beglückt, nicht ihre Holdseligkeit allein, sondern vorzüglich ihre Liebe, und diese meine Liebe, die ihr entgegen geht, ist mein heiligster, unsterblichster Wille, ja meine Seele selbst, die sich in diesem Gefühl losringt von der verdunkelnden Materie; in dieser Liebe seh ich und fühl ich Glauben und Unsterblichkeit, ja den Unnenbaren selbst inmitten meines Wesens und alle Wunder seiner Offenbarung".

Tak pojęta miłość nie istnieje dla współczesnego artysty, dla artysty Przybyszewskiego; przeciwnie, objawiając duszę, napełnia twórcę męczarnią i krwawem pożądaniem. Albowiem dusza nie zna szczęścia: „Radosna, rozanielona dusza to dziwoląg, to koło kwadratowe, to bicz z piasku. Dusza jest ponura, groźna, bo jest bólem namiętności i szałem rozmachów, bo przeżywa ekstazy wrzących chuci i potworną trwogę wszechgłębi i bezgraniczny ból istnienia".

„Stąd to pochodzi, że dla artysty, co nie w mózgu, ale w duszy świat przetwarza, całe życie to wieczny strach, ustawiczna rozpacz i ustawiczna rezygnacja, bezskuteczna walka i bezsilny upadek. A właśnie miłość, to największe szczęście samca ludzkiego, staje się dla nich najgłębszym i najbardziej niszczącym bólem".

„O la sale corvée de la vie!"

Powracam do poglądów na sztukę. „Sztuka nie jest ani piękno, ani „ein Theil der Erkenntniss", — obwieszcza pierwszy punkt *Confiteor*. A więc ani piękno, ani poznanie, tylko energja, potęga, z jaką dusza na zewnątrz wybucha.

Co do „piękna", to już główny teoretyk szkoły romantycznej, Fryderyk Schlegel, idąc za Kantem[1] *(Kritik der Ur-*

[1] Według Kanta piękno obudza jedynie bezcelowe upodobanie.

teilskraft) powiedział, że nowożytna poezja nie ma nic z pięknem wspólnego („dass moderne Poesie überhaupt mit dem Schönen nichts zu thun habe"). W *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* dochodzi autor do wniosku, że w poezji nowożytnej przejawia się nadmiar indywidualizmu, charakterystyczności i myśli filozoficznej, że, jednem słowem, treść jej jest zajmująca, podniecająca i uderzająca czytelnika („interessant, pikant und frappant"). Piękno jako substrat leży wyłącznie na dnie poezji antycznej.

Proporcji Fryderyka Schlegla: „Starożytność do nowożytności, jak objektywizm do interesującego" — odpowiada proporcja Schillera: „Starożytność do nowożytności, jak naiwność do sentymentalizmu".

A więc zarówno teoretyka romantyzmu, jak i modernizmu odrzuca piękno; pozostaje punkt drugi: sztuka jako „ein Theil der Erkenntniss" Schopenhauera.

Poezja jest wszystkiem, poezja jest „das absolut Reelle" — mówi Novalis. Do niej spływa wszystko, jak do oceanu, według słów Schellinga, utożsamia się z poznaniem i prawdą. Już Baumgarten w swojej *Estetyce* zrobił ze sztuki pierwszy stopień, wiodący do poznania. Myśli tej wielkie znaczenie nadał Schiller, twierdząc, że do królestwa prawdy wchodzi człowiek jedynie przez bramę sztuki. Krańcowe zapatrywanie się na tę sprawę znajdziemy u Novalisa, który mówi, że piękno nietylko jest drogą ku poznaniu prowadzącą, ale samem poznaniem. A więc poezja i filozofja to jedno — głosi romantyzm, wprowadzając subjektywne pierwiastki w obręb filozoficznego myślenia. Żądza romantyczna, dążąca do poznania ostatecznej przyczyny, z której powstał świat, rozbija się z początku o mocny mur, w obrębie którego Kant zamknął granicę ludzkiego poznania.

Romantycy wypowiadają walkę Kantowi. Nie chcą brać za punkt wyjścia woli, szczególniej woli, określonej przez prawo ogólne. Buntują się przeciwko brakowi fantazji,

ogólnie uznanej abstrakcji, przeciwko dualizmowi ducha i natury, praktycznego i teoretycznego rozsądku.

Wewnętrzne życie indywidualizmu, bezpośredniość naturalnego genjusza, naturalny instynkt i zainteresowania wyłącznie estetyczne zajmują miejsce moralnego prawa abstrakcji Kantowskiej i Schillerowskiej etyki. Gdy dla Kanta Bóg jako postulat praktycznego rozsądku, jest teoretycznie niepoznawalny, romantycy wszędzie tworzą swego Boga, rozszerzając antropologizm Kanta na uczucie i fantazję.

Są oni wyznawcami religji uczucia i nieokreślonej mistyki, przebóstwiającej jaźń ludzką jako odbicie absolutu. Novalis, mając punkt wyjścia w filozofji Fichtego, posuwa kult osobowości, kult twórczej duszy do ostatnich krańców, marząc o opanowaniu rzeczy zewnętrznych zapomocą duchowej samowiedzy.

Do tego magicznego idealizmu dochodzi się przez miłosną kontemplację wszechświata, ludzi i przyrody („Selbstoffenbarung in schaffender Betrachtung"), aby w absolutnej świadomości odczuwać nieskończoność. Absolut ten jest, według Schellinga, harmonją ducha i natury, harmonją, która urzeczywistni się kiedyś w dziejach, w sferze czynu.

Sztuka przeto jest dla romantyków rzeczą najwyższą, gdyż otwiera im owo Sanctissimum, „gdzie w pierwotnem i wieczystem zjednoczeniu żarzy się przeistoczone w jeden płomień to, co rozdzielone jest w naturze i dziejach". Poza sztuką, stanowiącą jedyną istność bezwzględnie rzeczywistą, wszystko można odrzucać i o wszystkiem powątpiewać. „Rzeczy istnieją, ponieważ myśmy je pomyśleli" — mówi *William Lovell* Tiecka, zaś Novalis, idąc za nauką Fichtego o jaźni i filozofją Hemsterhuys'a, twierdzi, że rzeczywistość jest jedynie twórczym rezultatem naszych wewnętrznych i zewnętrznych organów. [1] Teorja romantyzmu niemieckiego

[1] Powyższe twierdzenie romantyzmu niemieckiego jest szczytowym punktem rozwoju myśli idealistycznej, biorącej swój początek w świecie

zbudowaną była przedewszystkiem przez Fryderyka Schlegla; pojęcie tęsknoty romantycznej określił Fichte w dziele *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*; zapatrywania na istotę artysty Schleiermacher (*Gespräch über die Poesie, Reden über die Religion*).

Wysunąwszy na pierwszy plan osobowość twórczą, romantyzm uczynił jednostkę normą wszystkich prawideł. „Alles unterwirft sich meiner Willkür, jede Erscheinung, jede Handlung kann ich nennen, wie es mir gefällt" — mówi *William Lovell* Tiecka.

Ta nieograniczona swoboda, płynąca z poczucia nieskończoności jaźni, dawała romantykom możność przeżywania kontrastów: smutku w radości, radości w smutku. Zachwyt i pełnia życia łączyła się w jednej osobowości z przedsmakiem śmierci, z duchowym kontaktem z osobami zmarłemi (Novalis i jego narzeczona, Zofja v. Kühn). Już w najwcześniejszej epoce swego rozwoju romantyzm zbyt był uświa-

---

idei Platona, aby, snując się przez wieki, wybuchnąć w poezji Novalisa jaskrawem zaprzeczeniem rzeczywistości zmysłowej. Grecka sztuka i poezja, a przedewszystkiem grecka plastyka, była dziełem harmonijnej radości zmysłów. Wypłynęła ona z przyjacielskiego stosunku do natury, albowiem Grek starożytny brał żywy udział w pięknie świata leżącego poza nim. Już Platon jednak odrzucił cały ten radosny świat zjawisk. Istotna prawda zamyka się jedynie w świecie wieczystych idei. Znamiennym krokiem naprzód była nauka Plotyna. Ze świata wieczystych idei zrobił on świat ducha. Filozofja Plotyna weszła w skład mistyki średniowiecznej i włoskiego Odrodzenia, dochodząc do najwyższego szczytu w filozofji Giordana Bruno. W 1700 roku plotyński pogląd na świat znalazł odnowiciela w Angliku Shaftesbury, który dalej poprowadził teorję o przeduchowieniu świata. Do Shaftesburego nawiązywał klasycyzm niemiecki, a myśl plotyńska weszła w twórczość Goethego i Schillera, nadając jej cechę specjalną, odróżniającą od innych literatur europejskich, szczególniej od literatury Ludwika XIV. Kontynuacją greckiej myśli zajął się później romantyzm niemiecki, zużytkowując ją dla rozwoju swoich teoryj filozoficznych i artystycznych dzieł.

domiony filozoficznie, aby mógł wierzyć w zdobycie wewnętrznej jednolitości.

Jak Schiller tak i Fryderyk Schlegel wiedzą, że duchowa harmonja przedstawia daleki ideał, do którego można się zbliżać, którego jednak posiąść nie sposób. Staje temu na przeszkodzie nowoczesna kultura, zbyt bogata w sprzeczności. Ponieważ harmonja jednak jest powiązaniem kontrastów, więc romantyk chce się do niej zbliżyć przez ustawiczną podróż między niemi. Niemożność zaspokojenia pragnień, rozczarowanie i wieczny głód nieskończoności rodzi pesymizm romantyczny. Duch ludzki, dobrze rozumiejący, że nigdy nie osiągnie absolutu w całym blasku jasności, duch zmęczony nigdy nie kończącem się, nigdy nie spełnionem pragnieniem, związuje swoją tęsknotę z ziemskiemi obrazami, w których zwierciedli się mały promień nadziemskiego istnienia. „...Dies mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes im Bilde, dies Hervortreten der Weltgeister, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte: dies Ahnen des Unendlichen in den Anschaungen ist das Romantische" (Uhland).

Ukojeniem tęsknoty może być tylko poezja lub miłość, zamykająca się w obrębie potrzeb metafizycznych.

Zapomocą miłości romantyk oddziela poczucie nieskończoności od rozumu, ujmuje ją myślowo i uzewnętrznia w poezji, stając się jasnowidzącym i prorokiem.

Fantazja i uczucie jest jedyną drogą do absolutu, albowiem „Enthusiasmus est principium artis et scientiae".

Do jedności, jaką stanowi filozofja i sztuka, dołącza się jeszcze religja. Według Fryderyka Schlegla: „Wer Religion hat, wird Poesie reden; aber um Religion zu suchen und zu entdecken ist Philosophie das Werkzeug".

Poezja, filozofja, religja, poznanie i moralność powinny stanowić jedność i nawzajem się sobie podporządkowywać; Moralność jako dedukcja, wynikająca z filozoficzno-religij-

nych prawd, religja jako uczuciowy odnośnik („Gemütsreflektierung“) filozoficznego myślenia, a poznanie jako tożsamość filozofji.

Sztuka jednakże stoi najwyżej: „Die Kunst ist dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger, ursprünglicher Vereinigung in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muss“ (Schelling). — A Hölderlina *Hyperion* na zapytanie, jaki jest związek filozofji i poznania ze sztuką, odpowiada: „Die Dichtung, sagt ich, meiner Sache gewiss, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. Wie Minerva aus Juppiters Haupt, entspringt sie aus der Dichtung eines unendlichen göttlichen Seins“.

„Und so läuft am End' auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnissvollen Quelle der Dichtung zusammen“. Poezja jest więc: „der Gipfel der Wissenschaft, die Deuterin, Dolmetscherin jeder himmlischen Offenbarung, wie die Alten sie mit Recht genannt haben — eine Sprache der Götter“ (Schlegel).

Wiedza, zlewająca się ze sztuką w jedną całość, jest w romantycznem ujęciu istotą ogólnego filozoficzno-empirycznego poznania. Poeta i filozof stanowią więc jedną osobistość.

To połączenie rozrywa *Confiteor* Przybyszewskiego. Miejsce filozofa zajmuje prorok i mag, a „naga dusza“, na tło kosmicznych zagadek bytu rzucona, nie wie nic o poznaniu, które wypływa z nienawistnego jej życia mózgu.

„...Przechodzę do symbolizmu w sztuce. Wszystkie święte przejawy sztuki są tylko dalekim odblaskiem nieskończonych przejawów świata. Innemi słowami każda piękność jest alegoryczna. Najwyższe, najistotniejsze da się wyrazić tylko alegorją. Dlatego też głębokie tajemnice wszystkich sztuk i nauk stanowią własność poezji“.

W tych słowach Schleiermachera przejawia się twierdzenie, że poezja może istnieć tylko w odniesieniu do wszechświata (Universum) i nieskończoności. Dlatego też jest symboliczną. Ukazuje w obrazie nieskończoność. Albo według definicji Schlegla: Piękno jest nieskończonością, przedstawioną skończenie, — „Schönheit ist das Unendliche, endlich dargestellt“. Według Novalisa opisy w sztuce powinny być tak symboliczne, jak natura sama. Albowiem poezja mistyczna stara się nie o tworzenie dokładnych obrazów, ale o suggerowanie tajemniczych związków i wspólnot przejawiających się w przyrodzie.

Dla materjalisty świat istnieje jako szereg objektów i zjawisk, zmiennych w czasie i przestrzeni; spirytualista istotną cechę świata widzi w jego utajonem duchowem znaczeniu; — romantyk natomiast uzyskuje pełne poznanie, jednocząc oba poglądy. Nie przekreślając materji, romantyzm uduchawia ją, zyskując w ten sposób punkt wyjścia dla symbolizmu w sztuce.

Po-romantyczny pozytywizm ograniczył sferę poznawalnego światem zjawisk zewnętrznych, — nowy symbolizm modernizmu znów stara się osiągnąć tajemnicę świata. Most, zburzony wiekiem ostrej, naukowej pracy, został odbudowany i prowadzi po dawnemu ze świata realnego w świat nadzmysłowy. Braknie tylko nowych pierwiastków w ujęciu nieskończoności, absolutu i transcedentalności, jaką według Maeterlincka winien żyć człowiek wśród skromnej, codziennej egzystencji swojej.

Oryginalna nowość streszcza się w nauce o uzewnętrznieniu tej nieskończoności w świecie zjawisk. Albowiem tradycyjny symbolizm drugiej części *Fausta*, *Wilhelma Meistra*, Byrona, Ryszarda Wagnera i Wiktora Hugo szukał wyrazu dla nadzmysłowości na drodze środków zmysłowych.

Sztuką prawdziwą jest to, co ukrywa się poza zjawiskami, co stanowi zarodek i wzór wszystkich rzeczy, wieczna

prawda, w głębi przypadkowej prawdy się kryjąca. Ale ponieważ każda myśl, każda mowa egzystuje tylko przy pomocy zmysłowej i poza zmysłami niema drogi porozumiewawczej dla ludzi, artysta ujawnia transcedentalizm, zamykając go w słowie, znaku symbolicznym. Tak twierdził dawny kierunek romantyzmu. Nowy symbolizm natomiast wyraża nadzmysłowe zupełnie innemi środkami, doprowadzając nerwy do specjalnego nastroju odczuwania i przesubtelnienia. Stara technika bierze uczucie samo, albo jego zewnętrzne przyczyny i przedmioty do opisu; technika symboliczna — daleki odpowiednik, wywołujący uczucie identyczne z tem, o które autorowi chodziło.

Trzeba mieć oczywiście bardzo delikatną i czułą konstrukcję nerwową, gotową na najlżejsze skinienie wrażeń, oraz skłonność do analizy osobistej, aby ta sztuka, „la littérature à rebours", oddziaływać mogła.

W artykule *O nową sztukę* mówi St. Przybyszewski: ...„Dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przebłysk jakiejś barwy może w nieświadomości wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie". A więc zasadniczą cechą „nowej poezji", nowych prądów, jest odtworzenie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa, bo dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń.[1]

---

[1] Zwolennicy Stefana Mallarmé'go we Francji (cytuję za Langem: *Studja nad literaturą francuską* i za Cassagne: *L'histoire et la théorie de l'art pour l'art)*, zwani mallarmistami lub symbolistami właściwymi w odróżnieniu od verlainistów, w miesięczniku *Écrits pour l'art* mówią w swoim programie, że szukają istoty (la raison) natury i życia, idąc od symbolu do symbolu. Nowa poetyka wyłożoną została w dziele René Ghila *Traité du Verbe*. „Przedmiot (la chose) owłada naszym umysłem wówczas dopiero, gdy (sam będąc zapomnianym) przez swą własność rozmarzania i suggestji odradza się w nas idealnie i staje się niejako żaglem

„Na czem polega cały rozłam między starą twórczością, a tą, która jest dla nas ideałem? Otóż na tem, że starzy analizowali, rozrywali wrażenia. U nich dźwięk łączy się tylko z dźwiękiem, barwa z barwą, asocjacje ich są tylko

---

naszej myśli". René Ghil łączy wrażenia barwne z dźwiękami i widzi w takiem zespoleniu wrażeń nietylko symbol, ale poprostu narzędzie, instrument, dla wyrażania różnych stanów duszy. Stefan Mallarmé i Paweł Verlaine, wyszedłszy z twórczości Baudelaire'a, dali początek dwom kierunkom: symbolizmowi i impresjonizmowi. Przedstawicielami pierwszego, oprócz mistrza, byli poeci: René Ghil, Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin, Henri de Regnier, Saint Paul; przedstawicielami drugiego: Jan Moréas, Gustave Kahn, Charles Vignier, Jules Laforgue.

Stefan Mallarmé, marzyciel oderwany od życia, niestrudzony poszukiwacz absolutu, jako rzeczy samej w sobie, głosi w swojej twórczości bezwzględną ucieczkę od rzeczywistego świata:

Fuir! là-bas fuir! Je sens que les oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux.

Mallarmé stosuje w poezji techniczne środki muzyki, przekreślając architekturę logiczną. W praktyce wydało to wiele utworów, z których najpiękniejszym jest wiersz: *Popołudnie Fauna (L'Après-midi du Faune)*, gdzie mowa francuska wznosi się do najwyższego szczytu muzykalności.

Teorję Mallarmé'go do absurdu doprowadził René Ghil. Stosunek dźwięków do barw ma się przedstawiać w sposób następujący:

ou, ou, oui, iou — brunatne, rdzawo-czarne,
ô, o, io, oi — czerwone,
â, a, ai — rumiane,
eû, eu, ieu, euï — pomarańczowo-złote, zielone,
e, è, ei — białe, blado-lazurowe, i t. d.

Artur Rimbaud dał początek tej teoretyce w swoim *Sonecie o samogłoskach:*

A czarnem, E białem, I czerwonem, U zielonem
O błękitnem jest. Samogłoski! chcę tajemny
Dzień narodzin wasz śpiewać. A — to lśniąco ciemny
Pancerz much, co brzęczą nad ścierw cuchnącem łonem.
Cień zatoki. — E — czystość mgieł, namiotów, szczytów
Lodowych, białych króli, dreszczów, kwiatów śnieżnych.
I — krew, purpura, uśmiech cudnych warg lubieżnych,
W szale lub upojeniu pokutnych zachwytów...

(przekład A. Kłopotowskiej)

odtworzeniem wrażeń według ich przedmiotowej miary"... W literaturze „młodych" tony muzyczne stają się widzialnemi, kolory śpiewają, głosy pachną.

Odrzucając wypowiedzenie się na drodze suggestji bezpośredniej, symboliści starali się działać na organizację wzruszeniową czytelnika: „Sądzę, że powinno się czynić tylko aluzję" mówi Mallarmé. „Rozmyślanie nad rzeczami, obraz dobywający się z marzeń przez nie rozbudzonych — stanowią pieśń. Nazwać przedmiot po imieniu, znaczy odebrać czytelnikowi trzy czwarte rozkoszy, którą stanowi powolne zgadywanie; poddawać go, oto marzenie". Symbol, jako uzewnętrznienie stanu wzruszeniowego artysty, jest znakiem zmysłowym, postawionym na miejscu duchowej rzeczywistości. Istniał on już od wieków według Carlyle'a *(Sartor resartus)*. „W symbolach żyje, pracuje, działa i cierpi społeczeństwo. Te stulecia nazywane były najszlachetniejszemi, które najlepiej się poznawały na wartościach symbolicznych". „Symbol jest połączeniem mowy i milczenia, czasu i wieczności, objawienia i tajemnicy.... Nazwalibyśmy Hierarchą i Arcykapłanem świata — poetę i natchnionego twórcę, który nakształt Prometeusza nowe symbole umiał tworzyć, nowy ogień z niebios znosić i tu go ustalać."

„Młoda poezja modernistyczna postawiła sobie za zadanie: stworzenie nowego symbolu. Zerwano z bezpośredniością, drogą, jaką szedł n. p. wielki symbolista Dante, kiedy opisywał swoje wzruszenie wobec Róży mistycznej:

Nella profonda e chiara sussistenza
Dell'alto Lume parvermi tre giri
Di tre colori e d'una continenza.

E l'un dall'altro, come Iri da Iri,
Parea riflesso, e il terzo parea fuoco
Che quinci e quindi equalmente si spiri.

O quanto è corto il dire, e come fioco
Al mio concetto! e questo, a quel ch'io vidi,
È tanto, che non basta a dicer poco.

O luce eterna, che sola in te tidi
Sola t'intendi e da te intelletta
Ed intendente te ami ed arridi!

(*Il Paradiso* Canto XXXIII)

W *Les fleurs du mal* Baudelaire śpiewa:

O méthamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum.

Symboliczną technikę rozpatruje Przybyszewski w *Życiu* na przykładzie wiersza Vincent de Korab Brzozowskiego p. t. *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu.* [1]

Nowemu ruchowi symbolicznemu przodowała Francja, a teoretyka francuska odegrała w neoromantyzmie tę rolę, jaką w dobie młodego romantyzmu odgrywała szkoła estetyki niemieckiej.

Oczywiście nie mówię tu o filozofji, bo tej neoromantyzm nie stworzył, odgrzebując tylko i wydobywając na jaw rzeczy dawne i zapomniane, ale o teoretyce estetycznej, o teoretyce, która głównie do techniki wiersza się sprowadza. Wpływy kultury francuskiej, widoczne w całej współczesnej literaturze europejskiej, przejawiają się także w *Życiu* krakowskiem, zwłaszcza tam, gdzie oprócz ducha rasy gallijskiej, mowa jest o nowej technice wiersza: takie nowe wiersze, bądź oryginalne, bądź tłumaczone, spotykamy w niem na każdym kroku.

[1] Wiersz ten, stanowiący poniekąd *resumé* najskrajniejszych usiłowań technicznych symbolizmu, stoi w bliskiem powinowactwie z *Serres chaudes* Maeterlincka i niektóremi wierszami Alberta Samain'a; sięgając głębiej, stanowi on potwierdzenie wyżej cytowanych słów Baudelaire'a. Z trzech emocjonalnych elementów: zmierzchu, wspomnień i woni kwiatów, poeta tworzy niesłychanie subtelną i melodyjną symfonję, której tłem wieczorna cisza ogrodu lub cieplarni, a zasadniczym motywem cienie kobiet, usymbolizowane w kwietnym aromacie.

Lubicie kamelje
— Ofelje?
Akacjowe puchy,
Czekające na wiatrów podmuchy,
— Izydoro?
— Lenoro?
Na szkarłatach królewskich lilje
— Emilje?

Oprócz poezji wywołuje wizje i obrazy także muzyka... „A przed oczyma tego, co nie uchem, ale duszą swą pije niespożyte czary muzyki Szopena, roztaczają się w nieskończonych korowodach obrazy i wizje... Życie ludu, jego chrzciny, wesela i pogrzeby... słychać łkanie skrzypiec i dudnienie basów, miarowe, a piskliwe wykrzyki: »Hej nasza«, to znowu żałobne szlochy, — widać szerokie, faliste kręgi tancerzy, co z kieliszkami na głowie tańczą, a ani kropli z nich nie uronią, to znowu tupanie, podrygi i podskoki, aż ziemia na sklepiskach lub w karczmie dudni".

W *Wigiljach* odtwarza Przybyszewski nastroje muzyki Szopena: „Zmrok wieczorny w kościele wiejskim. Cisza oczekiwania czai się na sklepieniach i ścianach, cisza w parnem upojeniu kadzideł, cisza w głuchym, jakby podziemnym odgłosie organów. I jakby odległe drganie powietrza rośnie coś i płynie przez kościół, wznosi się, jakby ciche westchnienie, pręży się, jak tygrys przysadzony do skoku, a naraz pęka cisza, ryknęły organy, potężna pieśń, co mury rozpiera i groby rozsadza, pieśń bólu i dnia sądnego". *(Ku czci Mistrza).*

Przybyszewski jest wielkim entuzjastą muzyki, — metamuzyki, jak ją nazywa. „Człowiek pierwotny, tworząc pierwsze słowa, nie naśladował głosów natury, nie szukał nazw dla przedmiotów, leżących poza nim, lecz idąc za olbrzymią falą wrażeń, wyśpiewywał całą ciągłość i trwałość swego uczucia. Ale z biegiem czasu słowo przestawało być ciągłem

---

Tuberozy, co czarem odurzeń tchną,
— Ninon?
O, korowody umarłych cieni —
Ofelje, Izydora, Lenora, Emilje, Ninon
Wśród wirowań eterów przestrzeni,
O płynące kaskady
Pod zamyślonych iw czarne arkady.

i trwałem, zagubiało swoją olbrzymią wagę uczuciową zwężało się w samogłoski i konsonanty.

„W ten sposób zatracił się metadźwięk, a pozostał li tylko symbol, prosty znaczek matematyczny. Słowo straciło zupełnie swój święty charakter, tworzymy słowa na pewnych danych w miarę naszych potrzeb i konieczności zastosowania się w stosunkach społecznych; jednem słowem: słowo zostało uspołecznione. I tu nastąpił rozłam pomiędzy słowem a dźwiękiem, śpiewem i muzyką. U pierwotnego człowieka było to wszystko nierozerwalnie jednem".

Oczywiście, że ideałem sztuki będzie sztuka, która ku tej jedności powróci, poezja łącząca w sobie muzykę i malarstwo, a więc metapoezja. „Człowiek, który w swej twórszości jest w stanie czyto słowu, czy też dźwiękowi nadać charakter uczuciowy, a więc, że dla niego słowo nie jest symbolem, nazwą, tylko bezpośredniem wyrażeniem uczucia, a z innej strony: dźwięk nie jest li tylko przyjętą formą, w jakiej to lub owo uczucie się przelewa, ale bezpośredniem odtworzeniem choćby najmniejszego przebłysku uczucia, — ten jest twórcą, ten tworzy metasłowo, czyli poezję, i tworzy coś ponad muzykę, t. j. metamuzykę. *(Szopen, Impromptu)*

O takim ideale tworzenia, o wzajemnem przenikaniu się muzyki, poezji i barw, — przed Przybyszewskim, Baudelaire'm i teoretykami szkoły symbolicznej marzył już romantyzm niemiecki, uwielbiając muzykę wiersza, utożsamiając ton ze słowem: „Ist es nun nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentestönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" zapytuje Tieck.

A Novalis mówi: „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume, Gedichte, bloss wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen vers ändlich — wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigen Dingen".

Tieck w *Fantazjach* wykłada swą naukę o pokrewieństwie tonów i barw: „Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiss ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat.“

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung und Rede.
Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So dass der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet.
Umschlungen all, sind alle nur ein Freund,
In selger Poesie so fest verbindet,
Dass jeder in dem Freund sich selber findet“.

Oto jest „słyszenie zapomocą barw“, *audition colorée* romantyzmu, prawie identyczne z próbami technicznemi współczesnej poezji.

W studjum krytycznem *Z gleby kujawskiej* Przybyszewski rozwija i dopełnia tę garść poglądów na sztukę symboliczną, jakie dał w *Życiu*. „Amiel mówi, że krajobraz jest stanem duszy i w tem tkwi zasadnicza prawda tak zwanego symbolizmu. Dla symbolisty bowiem jest myśl identyczna z bytem. Czuje on intuicyjnie związek duszy z duszą całej natury, a poza przypadkowością rzeczy widzi jakiś tajemny świat, poza czasowością bezgraniczne wieczności, z których sam się wyłonił. Dla symbolisty jest rzeczywistość złudną, kłamliwą Mayą, która nam zakrywa istotę rzeczy, zmysły tracą dlań wartość, bo rozrywają to, co jest niepodzielne.

„Nic go nie obchodzą przypadkowe, a przemijające objawy życia; on wierzy tylko duszy swej, wiąże cząstki i cząsteczki świata, jakie do jego duszy przez zmysły spływają, znowu w jedną całość, — świat rzeczywisty zanika z przed jego oczu. Człowiek, który jest w stanie świat w sobie od nowa, w nowej potędze i piękności odtworzyć, który poza

przypadkową zjawą rzeczy widzi odwieczną ciągłość bytu, ten jest twórca, — a wszystko reszta, to literatura.“

Ten sam ideał artysty na początku zeszłego stulecia pieścił romantyzm niemiecki, mówiąc przez usta Schleiermachera, że „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat“, albo, że: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Mit anderen Worten: Alle Schönheit ist Allegorie“.

Najwyraźniejszą ilustracją techniki symbolizmu w artystycznej twórczości Przybyszewskiego jest poemat *Nad morzem*, — opowieść o tragizmie duszy poetyckiej, przed którą staje konieczność uczynienia wyboru między miłością sztuki a miłością kobiety. Król, władający niezmierzonem państwem, — to artysta, słońce — jego sztuka, morze — otchłanna głąb duszy kobiecej. Oprócz poematu *Nad morzem*, symbolami są prawie wszystkie dzieła drukowane w *Życiu*: — *Wigilje*, *Msza żałobna*, *De profundis*, *Androgyne*. Przybyszewski-artysta przeczy tu Przybyszewskiemu-teoretykowi. Albowiem teoretyk upiera się tu przy złudzeniu, że dzieła artystów duszy są bezpośredniem oddaniem tego, co się w ich głębi staje, a nie symbolem, jak jest w istocie.

Nie zmienia to jednak faktu, że cała twórczość Przybyszewskiego jest wyłącznie i krańcowo symboliczną.

Na tem kończę rozpatrywanie *Confiteor* w związku z romantyzmem niemieckim. Wychodząc z punktu widzenia, że estetyczne poglądy, rozwijane na łamach *Zycia*, są częścią całej twórczości i jako takie tworzą z nią jedność organiczną, że *Confiteor* trudne jest do zrozumienia bez uprzytomnienia sobie kosmogonicznych systemów płci, mózgu i „nagiej duszy“, szukałem odnośników w innych, chronologicznie wcześniejszych lub późniejszych dziełach *(Chopin u. Nietzsche*,

Ola Hansson, Totenmesse, Pro domo mea, Na drogach duszy, Z gleby kujawskiej).

Perspektywiczny rzut oka na wczorajszy dzień literatury stara się o ujęcie całości syntetycznej, aby na pełnem tle odmalować jeden lub drugi fragmentaryczny jej przejaw (w tym wypadku *Życie* krakowskie). Trudnością zasadniczą jest wykreślenie linji demarkacyjnej, przez którą się ciągle przekracza w poszukiwaniu ideowych związków, pokrewieństw i uogólnień, stanowiących mocniejszy punkt oparcia.

Takim punktem w odniesieniu do estetyki Przybyszewskiego jest estetyka szkoły romantycznej.

W studjum p. t. *Szlakiem duszy polskiej* Przybyszewski uporczywie się broni przed zarzutem powinowactwa z niemieckim romantyzmem: „Dla krytyków, którzy duchowy rodowód Przybyszewskiego wywodzą z romantyzmu niemieckiego i jego mistyki, jako też wpływów skandynawskich, będzie prawdopodobnie ciekawą informacyjną wskazówką, że Przybyszewski już w 18 roku swego życia z świętem prawie nabożeństwem przestudjował *Literaturę słowiańską* Mickiewicza, znał nieomal napamięć *O drogach ducha* Cieszkowskiego, wczytywał się w Libelta metafizykę i Kremera estetykę, a Trentowskiego *Daemonomania* skierowała go już jako młodzieńca na drogę badań nad satanizmem i naukami okultystycznemi. Polskie wpływy zawiniły, a kowala — niemiecki romantyzm i skandynawszczyznę — powieszono! Ohe! les psychologues! O, ty przerażająca głębi krytyków polskich!"

Powyżej cytowane słowa stanowić mogą ciekawy psychologicznie dokument, stwierdzający raz jeszcze, że autor jest zwykle najgorszym krytykiem swoich dzieł. — Ciekawe jest także, dlaczego „Młode Niemcy" uznały za swego poetę, który jedynie i wyłącznie wychodzi ze słowiańskich źródeł.

„Przerażająca głębia“ krytyki polskiej pokrywa się tutaj widocznie z poglądami krytyki niemieckiej [1]. (Porównaj replikę Przybyszewskiego w listach do krytyka niemieckiego Neumana — „Wiener Rundschau“ 1897, — stwierdzającą jeszcze raz jego polskie pochodzenie i polskość dzieł: „Weź pan *Irydjona* lub *Nieboską Komedję*, weź pan pisma Słowackiego, a potem czytaj książki Nietzschego, który jest Polakiem z pochodzenia i ma słowiańskie rysy twarzy, i czytaj moje utwory. — Przekonasz się o podobieństwie. Ja spolonizowałem język niemiecki, nadałem mu śpiewność, giętkość i płynność“.)

Nie zamierzam wcale negować polskich wpływów, o których mówi Przybyszewski. To, czy romantyzm niemiecki jest mu znanym, czy nie, jest właściwie rzeczą obojętną, nie zmieniającą faktu, że cała teoretyka *Confiteor* jest

---

[1] „Die Anerkennenden und Verstehenden [Nietzschego], die ich im Sinne habe, waren die typischen Vertreter der jungen Generation, Ola Hannson und Przybyszewski, Schriftsteller, die aus verwandten Bedingungen schufen und Nietzsche erkannten, wie man plötzlich einen Gleichgesinnten erkennt, einen Gleichgesinnten, in dem das Eigene ins prophetische gesteigert hat“... („Gesellschaft“ 1897 IV, Rudolf Klein: *Nietzsche und unsere Zeit)*... „Die jüngste Generation kam überhaupt steril auf die Welt. So altklug und mit psychologischem Tiefblick ausgerüstet sie sich gebärden, so gewandte Stilkünstler sie auch sind, während der vorherigen Generation als Zeichen der verbrauchten schöpferischen Kraft der Stil verdorrte, — so dass zum Beispiel Przybyszewski, der anfangs von einer Rauschkunst träumte, heute den reinen Eisenbahnstil schreibt, — es fehlt ihnen jede Kraft aus einem Guss zu formen. („Gesellschaft“).

Twórczość Przybyszewskiego wywarła pewien wpływ na literaturę niemiecką. W powieści Gertrudy Franke-Schievelbein: *Die Hungersteine*, artysta-bohater, Hubert Schwarz, rodzony brat bohaterów Przybyszewskiego, łamie dolę kobiety, doprowadza ją, jak Falk Marit (*Homo Sapiens*) do grobu i czuje się swobodnym: „Ich weiss jetzt meinen Weg.— Einsam, einsam ja!... Fülle und Kraft und breites Strömen nach dem unendlichen Meer“. — Osoba Przybyszewskiego figuruje w dwóch powieściach niemieckich: *Stilpe* Ottona Bierbauma i *Gärungen* Fr. Servaesa.

jednem wielkiem pokrewieństwem literackiem, estetyką starą, aczkolwiek w innych słowach ujętą. Wiedział o tem zresztą sam Przybyszewski, kiedy pisał: „Nie myślę pisać żadnego programu, nie wątpię, że to, co wypowiem, już wypowiedziane zostało, ale do konkluzyj poniżej złożonych doszedłem drogą zupełnie samoistną, drogą, której rozwój, a może i manowce można śledzić począwszy od pierwszych moich, jeszcze niepewnych krytycznych zarysów, aż do chwili, w której poglądy moje nabrały dzisiejszej stanowczości" (*Na drogach duszy*). Ewenementem i objawieniem mogło się wydawać *Confiteor* kilkanaście lat temu wstecz, kiedy trudno było jeszcze o sąd bezstronny i objektywny, zwłaszcza u nas, gdzie znajomość literatury zagranicznej jest minimalna. Oryginalnym jest Przybyszewski w literaturze polskiej, traci natomiast na oryginalności bardzo, kiedy się zacznie szukać odnośników w literaturze europejskiej. To nie jest właściwie zarzutem, jeżeli prawie cały neoromantyzm mieści się w romantyzmie; cóż dziwnego, że i twórczość Przybyszewskiego czerpie stamtąd soki ożywcze. Streszczając, można powiedzieć, że Przybyszewski, przedstawiciel „sztuki nowej", jest oryginalnym o tyle, o ile był oryginalnym cały neoromantyzm. W każdym razie nie może być tu mowy o jakimś magu, wielkim, wtajemniczonym proroku, odkrywającym bezwzględnie nowe światy. Dlatego też wysoce niesympatycznym jest ten apodyktyczny ton nauczania (przerywany bardzo często „szatańskiemi" wykrzykami: he! he!, które dziś robią wrażenie taniego efekciarstwa), — to kapłańskie namaszczenie, kiedy się mówi o sobie, zapominając, że i inni mają tu część zasługi, że z wielu rąk brało się cegiełki do budowy własnego gmachu. Metafizycy i mistycy niemieccy, symbolizm francuski, Nietzsche, Maeterlinck, młodzi Skandynawi, Ola Hannson i Hans Jaeger, sataniści ze szkoły Baudelaire'a, Teofil Gautier i Karol Baudelaire ze swym „culte de soi meme", „rempliement sur soi",

mogliby się niejednokrotnie upomnieć o swoją własność u Przybyszewskiego. Coby wówczas pozostało? Nie „naga dusza“, bo ta występuje już w „magicznym idealizmie“ Nowalisa, u francuskiego poety Haraucourta i u neoskandynawczyków w mistyce Hansa Jaegera i Oli Hannsona dwóch dziełach: *Sensitiva* i *Parias*. Satanizm polski też nie jest nowością na tle europejskiem. Z pośród uczniów Baudelaire'a Richepin w dziełach *Blasphèmes* i *Chanson des gueux* rozwija Baudelaire'owski kult zniszczenia, nędzy i upadku, Rollinat *(Névroses, Abîme)* wżera się w chorobliwe przejawy duszy, jak szaleństwo, histerja, grzech i zbrodnia. Poza nimi stoi jeszcze Bouchor, Fernand Icres, Tancrède Martel i Jan Rameau.

Te pokrewieństwa na każdym kroku spotykane, rozwiewając iluzję oryginalności, nie umniejszają zasług Przybyszewskiego, ani piękna jego twórczości, która w *Śniegu* lub poemacie *Nad morzem* wznosi się na prawdziwy szczyt wielkiego artyzmu. Zasługa polega przedewszystkiem na ożywieniu i zapłodnieniu atmosfery polskiej, do której Przybyszewski wnosi szeroki powiew Europy. To, co było mglistem przeczuciem nieuświadomionem, niejasnem pragnieniem, to, co dopiero na dnie dusz kiełkowało, Przybyszewski wydobył na jaw, spiął klamrą swoich poglądów krańcowych, imperatywnym, nakazującym tonem obudził do życia, dał szerokie ujście artystycznym tęsknotom. Poglądy jego były jak błyskawica na parnem niebie, rozdarły mrok błądzenia i uświadomiły.

Lata 1899, 1900, 1901 były okresem najwyższego rozkwitu *Życia*. Redakcję do spółki z Wyrzykowskim objął Przybyszewski; malarskim kierownikiem uczyniono Stanisława Wyspiańskiego. Po negatywnem przygotowaniu, po „dezinfekcji“ zatęchłej atmosfery literackiej, nastąpił czas prawdziwego owocowania. W krótkich odstępach drukuje *Życie* dzieła takie, jak: *Dies Irae*, *Święty Boże* i *Salome*

Kasprowicza, *Warszawiankę* i *Klątwę* Wyspiańskiego, *Wigilje*, *W godzinę cudu* Przybyszewskiego.

Równocześnie zauważyć się daje większa jednolitość, większa staranność doboru w przekładach i studjach o literaturze zagranicznej. Nazwiska stanowią program. *Życie* drukuje utwory Karola Baudelaire'a (*Zniszczenie, Piękno, De profundis clamavi, Człowiek i morze, Pęknięty dzwon, Do czytelnika, Błogosławieństwo*), Stefana Mallarmé'go (*Okna, Herodjada)*, Haraucourta *(Seul*), Maeterlincka *(Sinobrody i Ariana, Modlitwa)*, Barbey d'Aurévilly *(Szkarłatna zasłona, Co się kryje za kartami w partji whista)*, Alberta Mockela (*Les fleurs qui vont fleurir vont toutes naître de moi)*, Huysmansa (*Monstrum)*, Jana Richepina (*Oceano nox)*, Alberta Samaina *(Wizje, Nuit blanche)*, Pawła Verlaine'a (*Jadis, Smutek*), Emila Verhaerena (*Odjazd, Powroźnik)*, Edgara Allana Poe (*Milczenie, Zdradzieckie serce)*, Nietzschego *(O ukąszeniu żmii, O wielkiej tęsknocie, Jeszcze raz po wszystką wieczność)*, Alfreda Momberta *(Wybór poezyj)*, Ottokara Breziny (*Chwile przełomu)*, Paul Adama *(Łucja i czas*), Jules Laforgue'a (*Hamlet)*, Antonina Sovy *(Rozkołysanie pustelniczych strun)*, Oskara Wilde *(Krytyk jako artysta)* i t. d. Widzimy więc, że nie brak prawie żadnego autora, którego nazwisko stanowiło sztandar bojowy poezji współczesnej, że przekłady w *Życiu* są przeprowadzaniem i popieraniem pewnych ideologicznych założeń, o jakie młodej redakcji chodzić mogło.

Oprócz przekładów umieszczano artykuły krytyczne o wybitnych pisarzach europejskich. Przed czytelnikiem przesuwały się barwne sylwetki różnych indywidualizmów twórczych „Młodej Francji“, „Młodych Niemiec“ i „Młodych Czech“. Zapoznano więc z Jorisem Karolem Huysmansem (art. Oli Hannsona), z Barbey d'Aurévilly, z Alfredem Mombertem (stud. Przybyszewskiego), z Hermanem Bahrem, Arturem Schnitzlerem, Piotrem Altenbergiem, Pawłem Scheerbartem (stud. Nowaczyńskiego), z Maksem Stirnerem (arty-

kuł Górskiego o dziele: *Der Einzige und sein Eigentum*), z Antoninem Sovą, Ottokarem Breziną, Karolem Hlavackiem (studja Jerzego Karaska), z Edgarem Allanem Poe (art. Oli Hannsona) i t. d.

W roku 1901/2 zamierzało *Życie* dać jeszcze wiele przekładów: Rémy de Gourmont'a *Proses moroses*, Laforgue'a *Lohengrin*, *Perseus et Andromède*, Huysmans'a *Là-bas*, *Cathédrale*, Gilkin'a *Litanje*, Mallarmégo *Poèmes en prose*, Maeterlincka *Silence*, Rachildy *Le chateau hermétique*, Rimbaud'a *Le bateau ivre*, Verhaerena *Les Aubes*, Mereditha *Essay on Comedy*, E. Poe'go *Eureka*, Swinburne'a *Laus Veneris*, Yeats'a *Rosa alchemica*, Oskara Wilde'a *Salome*, Whitmana *Leaves of grass*, Breziny *Stavitěle hramu*, J. Opolskiego *Svět smutnych*, Karaska *Kniha aristokraticka* i t. d.

Upadek wydawnictwa stanął temu na przeszkodzie. *Życie* spełniło swe zadanie, składając rozpoczętą pracę nad odrodzeniem sztuki polskiej i zdobycze kulturalne w ręce redaktora *Chimery*, Miriama.

BIBLJOGRAFJA.

Stanisław Przybyszewski: „Chopin und Nietzsche", Ola Hannson", „Totenmesse", „Vigilien", „Na drogach duszy", „Z gleby kujawskiej", „Nad morzem", „Androgyne", „De profundis", „Homo sapiens", „Szlakiem duszy polskiej", „Requiem aeternam", „Śnieg". Antoni Mazanowski: „Pogłosy Młodej Polski", Cassagne: „L'histoire et la théorie de l'art pour l'art". Haym: „Die Romantische Schule". Veron: „L'esthétique". Messer: „Moderne Seele". Benno Ruettenauer: „Symbolische Kunst". Hans Landsberg: „Das jüngste Deutschland und Friedrich Nietzsche". Matuszewski: „Słowacki i nowa sztuka". Fechner. „Vorschule der Aesthetik". Johannes Volkelt: „Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik". Jerzy Żuławski: „Prolegomena". Piotr Chmielowski: „Najnowsze prądy w poezji naszej". Józef Flach: „Zwrot w moderniźmie niemieckim". (Bibljoteka Warszawska 1900 r.). Marjan Zdziechowski: „Romantyzm niemiecki a dekadencja polska". (Szkice literackie). Fr. Schlegel: „Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie". (Werke, Wien 1823, V. tom). Herman Bahr: „Zur Kritik der Moderne", „Die Ueberwindung des Naturalismus". Novalis: „Heinrich v. Ofterdingen", „Hymnen an die Nacht", „Lehrlinge zu Sais", „Die Christenheit oder Europa". Tieck: „William Lovell", „Phantasus", „Phantasien". Schleiermacher: „Monolo-

gen", „Reden über die Religion", „Gespräch über die Poesie". Fr. Schlegel: „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer". Kant: „Kritik der Urteilskraft". Fichte: „Grundlage der gesammten Wissenschaftlehre". Charles Maurice: „La littérature de tout à l'heure". Maks Stirner: „Der Einzige und sein Eigentum". Nietzsche: „Tako rzecze Zaratustra", „Jutrzenka", „Wiedza radosna", „Poza dobrem i złem". Wilhelm Feldman: „Współczesna literatura polska". Stanisław Brzozowski: „Legenda Młodej Polski". Karol Baudelaire: „Les fleurs du mal". René Ghil: „Traité du Verbe". Richepin: „Blasphèmes", „Chanson de Gueux". Rollinat: „Nevroses", „Abîme". Franke Schievelbein: „Die Hungersteine". Tołstoj: „Czto takoje isskustwo?". Walzel: „Deutsche Romantik". Antoni Lange: „Studja z literatury francuskiej". „Die blaue Blume", Eine Anthologie romantischer Lyrik von Fr. von Oppeln-Bronikowski und Ludwik Jacobowski. Matuszewski: „Twórczość i twórcy". Uhland: Werke. Jan Vaihinger: „Filozofja Nietzschego". Henryk Lichtenberger: „Fr. Nietzsche i jego filozofja". Dilthey: „Das Erlebniss und die Dichtung", (Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin). Walzel: „Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe".

Życie, roczniki od 1897—1901 roku.

KRAKOWSKA SPÓŁKA WYDAWNICZA

W KRAKOWIE, ULICA ŚW. FILIPA 25, TELEF. 3199

POLECA NASTĘPUJĄCE WYDAWNICTWA

Z HISTORJI I LITERATURY

1. *Sinko Tadeusz*: Wyspiański i Krasiński. Rozwiązanie zagadek „Legjonu" i „Wyzwolenia".
2. *Zdziechowski Marjan*: Gloryfikacja pracy. Myśli z pism i o pismach Stanisława Brzozowskiego.
3. *Tretiak Józef*: Finis Poloniae. Historja legendy maciejowickiej i jej rozwiązanie.
4. *Szyjkowski Marjan*: Dzieje komedji polskiej w zarysie.
5. *Kucharski Eugenjusz*: Aleksander Fredro a komedja obca.
6. *Tretiak Józef*: Kto jest Mickiewicz. Sześć szkiców.
7. *Borowy Wacław*: O wpływach i zależnościach w literaturze.
8. *Windakiewicz Stanisław*: Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej.
9. *Borowy Wacław*: Ze studjów nad Fredrą.
10. *Hoesick Ferdynand*: „Siła fatalna" poezji Słowackiego.
11. *Boyé Edward*: U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia".
12. *Nowakowski Tempka Zygmunt*: Józef Narzymski i komedja społeczna. *(W druku)*

BIBLJOTEKA HISTORYCZNA

KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ

1. *Tretiak Józef*: Historja wojny chocimskiej (z ilustracjami).
2. *Morawski Zdzisław*: Sacco di Roma (z ilustracjami).
3. *Morawski Kazimierz*: Rzym. Portrety i szkice.
4. *Bobrzyński Michał*: Szkice historyczne. *(W druku)*
5. *Morawski Zdzisław*: Z Rawenny (z ilustracjami).

Bartoszewicz Kazimierz: Utworzenie Królestwa Kongresowego.
Brückner Aleksander: Pierwociny literatury luterskiej w Polsce: M. Reja „Kupiec".
Janik Michał: Hugo Kołłątaj, monografja (z ilustracjami).
Kot Stanisław: Pierwsza szkoła protestancka w Polsce.
„ „ Rzeczpospolita Polska w literaturze politycznej Zachodu.
„ „ U źródeł polskiej myśli krytycznej XVI wieku (Polacy w Bazylei za czasów Zygmunta Augusta).
Tokarz Wacław: Armja Królestwa Polskiego (1815—1830).
Windakiewicz Stanisław: Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej.
Wskrzeszenie Państwa Polskiego. Szkic historyczny.
Zdziechowski Marjan: Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa.
„ „ Wpływy rosyjskie na duszę polską.

Do nabycia w Krakowskiej Spółce Wydawniczej (Kraków, ul. św. Filipa 25) i w księgarniach.